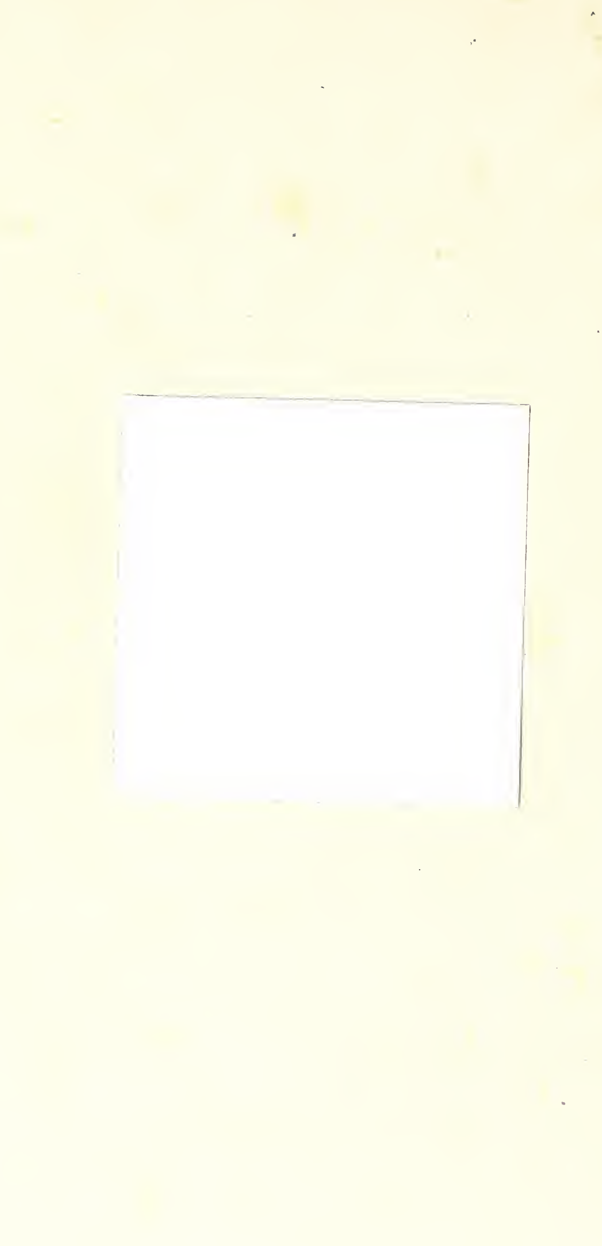
Willy Doenges

MEISSNER PORZELLAN













FÜRST ZU PFERDE, 1735/1740.
Modell von Kaendler
Ehemals im Besitze der
von Pannwitzschen Sammlung in München.



MEISSNER PORZELLAN

SEINE GESCHICHTE UND KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

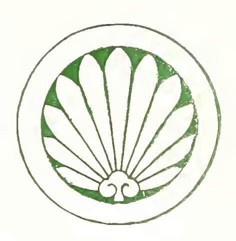
DARGESTELLT VON

WILLY DOENGES

ZWEITE, VERBESSERTE UND
VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 4 FARBIGEN VOLLBILDERN, 23 TON-
TAFELN UND 269 ABBILDUNGEN IM TEXT.

VERLAG VON WOLFGANG JESS
DRESDEN



Verlag von Wolfgang Jess in Dresden

Gedruckt bei Oscar Brandstetter in Leipzig.

Meiner geliebten Mutter

in

Dankbarkeit



INHALT





HUMPEN.

HÖROLDTSCHE PERIODE, 1725—1730.

W. Dosquet-Manasse in Berlin.



Geleitwort zur ersten Auflage

Von zusammenfassenden neueren Darstellungen der Geschichte des Meißner Porzellans des 18. Jahrhunderts kennt die Literatur eigentlich nur eine einzige, das ausgezeichnete Werk Karl Berlings. Der hohe Preis dieses Buches und sein unhandliches Format mögen die Schuld daran tragen, daß es nicht im Besitze jedes Porzellansammlers zu finden ist. Aus dem Bedürfnisse nach einem wohlfeilen und handlichen Buche entstand diese Schrift, die, wie das Berlingsche Buch wenn auch nicht mit der gleichen Ausführlichkeit, versucht, einen Gesamtüberblick über die Geschichte und künstlerische Entwicklung des Meißner Porzellans im 18. Jahrhundert zu geben. Führer und Berater zu sein, ist ihre vornehmste Aufgabe; daher wurde das entwicklungsgeschichtliche Moment gegenüber dem rein geschichtlichen hervorgehoben, wurde versucht, auf die Eigentümlichkeiten nachdrücklich hinzuweisen, die jeder der vier großen künstlerischen Abschnitte des Meißner Porzellans des 18. Jahrhunderts besitzt, und wurde vor allem Wert gelegt auf sorgfältige und nach Möglichkeit erschöpfende Markenerklärung. Da jeder Tag noch neue Feststellungen in dieser wie jener Beziehung bringen kann, so bin ich weit entfernt davon, zu glauben, meine Arbeit sei eine das weitschichtige Thema voll erschöpfende. Ich bin jedem dankbar, der mir neue Wahrnehmungen, neue Feststellungen in bezug auf Formengebung, Bemalung und Markenbezeichnungen mitteilt; ich begrüße auch Anregungen mit Freude, die mir von Besitzern wertvoller alter Meißner Porzellanstücke gegeben werden. Die Kenntnis der zahllosen Formen, die unter den kunstfertigen Händen der Meißner Plastiker des 18. Jahrhunderts entstanden, die Kenntnis auch des reichen Anteils der Malerei an den Erzeugnissen dieser Meißner Zeit ist noch bei weitem keine vollkommene; wie staunenerregend groß auch der

Schatz der Meißner Manufaktur an alten Formen und Bemalungsvorbildern ist, so ist er doch kein lückenloser Nachweis für das, was während des 18. Jahrhunderts in Meißen erschaffen wurde.

Da die Absicht besteht, dieser Darstellung der Meißner Porzellankunst des 18. Jahrhunderts später eine solche der Meißner Porzellankunst des 19. Jahrhunderts und bis hinauf in unsere Zeit folgen zu lassen, so begrüße ich es natürlich mit Dank, wenn mir die erbetenen Wahrnehmungen und Anregungen auch für die Zeit nach Verlauf des Marcoliniabschnitts gegeben werden, vor allem für die Jahre 1816 bis etwa 1860.

Nur in einer Beziehung forderte diese Darstellung ein näheres Eingehen auf die rein geschichtliche, insbesondere erfindungsgeschichtliche Seite. Im 18. Jahrhundert ist Johann Friedrich Böttger wiederholt das Vorrecht an der europäischen Porzellanerfindung bestritten und einem gelehrten Zeitgenossen von ihm, dem Physiker und Mathematiker Ehrenfried Walther v. Tschirnhaus, zuerkannt worden. Das erstemal schon zu seinen Lebzeiten, von ihm unwidersprochen gelassen wohl nur deswegen, weil er, als die Behauptung von einem gewissen Bussius erhoben wurde, schwer krank darniederlag und bald darauf starb. Zuletzt vor etwa einem Jahrhundert. Nun sind neuerdings wieder zwei Schriftsteller — der eine im Jahre 1903, der andere im vorigen Jahre — mit der alten Mutmaßung hervorgetreten. Dr. Ernst Zimmermann, der Direktorialassistent der Königl. Porzellansammlung zu Dresden, ist ihr in diesem Sommer in einer wissenschaftlichen Zeitschrift entgegengetreten; ich glaubte dieselbe Pflicht der breiteren Öffentlichkeit gegenüber zu haben.

Zu großem Danke verpflichtet fühle ich mich dem Dresdner Sammler C. H. Fischer, der aus den immer noch reichen Schätzen seines im vorigen Jahre teilweise veräußerten Porzellanbesitzes manches köstliche Stück zur Wiedergabe in diesem Buche zur Verfügung stellte; ferner dem gegenwärtigen Leiter der Meißner Porzellanmanufaktur, Herrn Geh. Kommerzienrat Gesell, der den Bilderschmuck ebenfalls fördern half, und dem langjährigen Betriebsdirektor der Königl. Sächsischen Porzellanmanufaktur, Herrn Oberbergrat Dr.

Heintze, dem ich wertvolle entwicklungsgeschichtliche Hinweise und technische Fingerzeige verdanke. Auch meinen Verlegern, den Herren Eugen Marquardt und Dr. M. Voigtel in Berlin, fühle ich mich dankbar verbunden für die vornehme Ausstattung, die sie dem Buche gaben; ebenso dem Drucker, Herrn Oscar Brandstetter, in Leipzig der mit großer Bereitwilligkeit auf alle Wünsche einging, die ihm hinsichtlich der Anordnung des Textes ausgesprochen wurden.

Oberloschwitz, im November 1907.

W. Dgs.



Geleitwort zur zweiten Auflage

Ihrem äußeren Gewande nach unterscheidet sich diese zweite Auflage nicht wesentlich von der ersten. Die Gliederung des Stoffes hat sich bewährt, und dieser selbst war schon in der ersten Bearbeitung so ausführlich behandelt worden, daß Nachträge von Bedeutung nicht erforderlich geworden sind. Denn was der Forschung über die in diesem Bande behandelten Perioden des Meißner Porzellans zu tun noch übrig bleibt, geht weniger die Formen und die Bemalung an, als die Aufhellung des Dunkels, das in mehr als einer Beziehung noch über ihrer Erfindungsgeschichte und über den Entwicklungen liegt, die sich innerhalb der Meißner Porzellanmanufaktur in der ersten Zeit ihres Bestehens, also in der Periode, da sie noch unter dem unmittelbaren Einflusse Böttgers stand, vollzogen. Ich konnte mich somit darauf beschränken, das Buch an der Hand der neuesten Literatur aufmerksam durchzugehen, dort eine Erweiterung, hier eine Kürzung oder geringfügige Änderung vorzunehmen. Für letztere kam mir das Zimmermannsche Werk „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans" sehr zustatten. Es ist die einzige bedeutungsvolle Schrift zur Entwicklungsgeschichte des Meißner Porzellans, die neben einem Werke von Berling „Festschrift zur zweihundertjährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meißen" und einer Schrift von Reinhardt „Tschirnhaus oder Böttger?" inzwischen erschienen ist. In der ersten Auflage habe ich zu der Streitfrage um die Priorität der Erfinderschaft des Meißner Porzellans, die in dem Buche von Reinhardt zugunsten des Physikers und Mathematikers Ehrenfried Walther v. Tschirnhaus erneut angeschnitten wird, ziemlich ausführlich Stellung genommen, selbstverständlich durchaus für Böttger. In der Neubearbeitung konnte ich mich hierzu wesentlich kürzer fassen, weil das obengenannte Zimmermannsche Werk end-

gültig mit der Annahme aufräumt, daß Tschirnhaus für die Erfinderschaft des Meißner Porzellans in Frage kommt. Und weiter machte das Zimmermannsche Buch, welches das Charakterbild Böttgers gegenüber den Charakteristiken seiner früheren Biographen um vieles günstiger zeichnet, auch den wörtlichen Abdruck der beiden großen „Memoriale“ überflüssig, die ich der ersten Auflage beigegeben hatte, um an ihnen nachzuweisen, daß ein Mann, der so inhaltreiche, ernste und kluge Worte über seine Pläne und Absichten ausspricht, geistig und sittlich unmöglich eine so fragwürdige Persönlichkeit gewesen sein kann, wie sie mehr als einmal geschildert worden ist.

Eine wertvolle Bereicherung glaube ich dem Buche dadurch gegeben zu haben, daß ich die Wiederauffindung von bisher verschollen gewesenen Porzellangruppen verzeichnet habe, die Berling bei einem Besuche des Schlosses Oranienbaum bei Petersburg gelungen ist. Es handelt sich um Arbeiten Kaendlers und Aciers und seiner Gehilfen. Auch das Markenkapitel und die Literaturnachweise konnten erweitert werden.

Die erste Auflage ist schon seit langem vergriffen gewesen; der Krieg verhinderte das Erscheinen der längst geplanten Neubearbeitung, und nach ihm machten die ins Ungeheure gestiegenen Herstellungskosten die Herausgabe unsicher. Ich schulde Herrn Wolfgang Jeß, dem neuen Verleger, den wärmsten Dank nicht nur dafür, daß er überhaupt den Mut gefunden hat, das Werk neu aufzulegen, sondern insbesondere auch dafür, daß er ihm dieselbe vornehme Ausstattung bewahrt hat, die es bei seinem ersten Erscheinen erhalten hatte. Wertvolle Unterstützung wurde mir durch die Herren Prof. Dr. Ernst Zimmermann, Direktor der staatlichen Porzellansammlung zu Dresden, und Hofrat Prof. Dr. Karl Berling, Direktor des staatlichen Kunstgewerbemuseums zu Dresden, zu teil, die mir die Erlaubnis gaben, Abbildungen aus den weiter oben genannten Schriften zu übernehmen; auch die staatliche Porzellanmanufaktur in Meißen und die Direktion des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig förderten meine Arbeit in dieser Beziehung aufs bereitwilligste. Und Herrn Geh. Kommerzienrat Generalkonsul v. Klemperer endlich verdanke ich

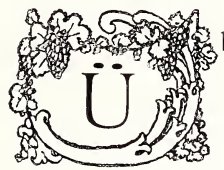
die Abbildung des wundervollen Uhrgehäuses, das Gottlob Kirchner modelliert hat. Ihnen allen schulde ich tiefgefühlten Dank. Und in diesen Dank beziehe ich auch Herrn Oskar Brandstetter in Leipzig ein, der der Drucklegung des Werkes wiederum die größte Sorgfalt und oft bewährte Geschicklichkeit widmete.

Möchte meiner Arbeit auch für diese zweite Auflage der freundliche Erfolg beschieden sein, den sie bei ihrem ersten Erscheinen gefunden hat.

Dresden, im August 1920. W. Dgs.



Ästhetische und entwicklungsgeschichtliche Grundlinien.



ber dem 18. Jahrhundert liegt nicht der Glanz großer Erfindungen, wohl aber der Schimmer von Schönheit und Pracht. Der Schimmer einer Schönheit, die anmutet wie ein leuchtender Sonnenuntergang, wie die Purpurfackeln eines versinkenden Spätsommertags. Wir fühlen den Zauber dieser Schönheit noch heute, wenn wir durch alte Schlösser und Herrensitze wandeln und in ihnen den feinen Duft jener Wunderblüte einatmen, die „Rokoko“ heißt; wenn wir uns von den rosigen Träumen umgaukeln lassen, welche die Kunst des 18. Jahrhunderts umschweben.

Das Porzellan schmiegt sich dem Rokoko in so überwältigender Hingebung an, daß man die irrtümliche Annahme Sempers*), das Rokoko verdanke dem Porzellan seine Entstehung und sei von Dresden nach Frankreich gebracht worden, sehr wohl verstehen kann.

Vielleicht ist es unter dem Einflusse der Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes, von denen ja auch die Keramik bedeutsam getroffen wird, der Porzellantechnik beschieden, mit der Zeit einen Stil herauszubilden, der sie zu einer neuen Blütezeit hinführt. Diese zweite Blütezeit wird dann freilich anders geartet sein als die erste. Der süße, berauschende Duft dieser wird ihr, der ernsteren, herberen, an Grazie, Anmut und sprühender Laune ärmeren, fehlen; aber der Schönheitsreiz, der von ihr ausgehen wird, wird trotzdem vielleicht demjenigen nahekommen, den die lichte, heitere, farbenfreudige Kunst der Kaendlerzeit ausströmte.

*) G. Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München 1878/79.

Es schmälert das Verdienst derer, die sich bis zu dieser Stunde um die Porzellanbildnerei bemüht haben und noch bemühen, es schmälert selbst Kaendlers, des hervorragendsten bisherigen Porzellanplastikers, Verdienst nicht, wenn man über die plastischen Möglichkeiten des Künstlers diejenigen des Materials stellt, in dem er seine Kunst Ausdruck gewinnen läßt. Wer heute von irgendeinem anderen bildnerischen Materiale zur Porzellantechnik herkommt, der muß zu einer ganz neuen, ihn neuartig erregenden, Neuartiges von ihm verlangenden Behandlungsweise des Materials sich entschließen. Marmor und Erz, ja selbst das Holz will Ruhe der Linien, Größe der Formengebung, Erhabenheit des Ausdrucks, will Rhythmus und Klarheit der Gliederung; das Porzellan dagegen verlangt in allem und jedem das gerade Gegenteil: es will Freiheit in der Linienführung, Ungebundenheit in der Formengebung, Leichtigkeit und Grazie des Ausdrucks. Der Rhythmus ist ihm verhaßt, die Klarheit der Gliederung widerspricht seinem Wesen.

Wenn Semper dem Meißner Porzellanstil der Kaendlerzeit entscheidenden Einfluß auf die Bildung des Rokokostils zuerkannte, so ergibt sich aus dieser Auffassung die Tatsache, daß wie kein anderer Stil das Rokoko dem Wesen und Charakter des Porzellans entspricht. Die Porzellantechnik ist, wenn man so sagen darf, die personifizierte Rokokotechnik, ist das Darstellungsmittel *kat exogen* für eine so graziöse, heitere, lichte, von sinnfälligster Schönheit erfüllte Kunst, wie es das Rokoko ist.

Es will scheinen, als unterscheide das heutige Kunstgewerbe nicht mehr scharf genug zwischen dem Wesen des Porzellanmaterials und anderen keramischen Produkten. Mag immer ein anderes keramisches Material die Stilisierung der Form und des Ornaments ohne Einschränkung vertragen — das Porzellan erträgt die Auferlegung architektonischen und ornamentalen Zwanges nur bis zu einer scharf wahrnehmbaren Grenze. Die stilisierten Figuren- und Gefäßdarstellungen, die von Kopenhagen ausgegangen auch in Deutschland Nachbildner gefunden haben, überschreiten zum Teil diese Grenze bereits. Sie berücksichtigen nicht immer mit der erforderlichen Einsicht jene an-

dere sehr zu Recht bestehende Forderung der modernen dekorativen Kunst, daß jedes Material seinen Stil hat, der nicht ohne weiteres auf ein anderes Material übertragen werden kann.

Ein neuer Porzellanstil von mehr als nur vorübergehender Bedeutung kann zweifellos nur herausgebildet werden, wenn die Plastiker und mit ihnen selbstverständlich auch die Maler des Porzellans diesem seine Eigenart, seine Wesenszüge williger und charaktervoller lassen, als dies gegenwärtig geschieht. Die Kopenhagener Manufakturen, so hoch ihr rein künstlerischer Einfluß auf die Weiterentwicklung der Porzellankunst im modernen Sinne durch ihre über den Weg japanischer Vorbilder hin erfolgte Rückkehr zur Natur eingeschätzt werden darf, lassen sich zu sehr von dem Wesen anderer keramischer Materiale beeinflussen, als daß sie im Porzellan die reinen, unbeeinträchtigten Wirkungen zu erzielen vermöchten, die das Porzellan der Kaendlerzeit in so faszinierendem Maße besitzt. Fragen wir uns doch, weswegen der Rokokostil für das Porzellanmaterial wie eigens geschaffen, wie unauflöslich und unabänderlich verbunden mit seiner Eigenart erscheint. Beruht diese Eigentümlichkeit wirklich nur auf dem Interesse an der Überlieferung, an dem graziösen Reize des Zeitbildes, das uns im Rokoko entgegentritt? Ergötzen uns die Kaendlerschen Figuren nur deshalb so sehr, weil durch sie die leichtfertige, rosenrote, töricht-schöne Zeit lebendig vor uns wird, die sie schildern? Bewundern wir hier die Marquise mit den rosigen Wangen, mit dem rauschenden Reifrock und dem kokettierenden Fächer, dort den stolzen Kavalier mit dem gravitätisch gehaltenen Galanteriedegen, da die Schäferin, die ihrem Schäfer die kirschroten Lippen zum Kusse darbietet, den Jäger, der plaudernd bei seinem Liebchen steht — bewundern wir alle diese und tausend andere Gebilde von Kaendlers und seiner Gehilfen kunstfertigen, fleißigen Händen nur deshalb, weil sie uns die kosende und tändelnde, sonnige, von den glänzenden Lichtern einer versinkenden Kultur überstrahlte Zeit mit fast photographischer Treue, mit höchster, reizvollster Farbigkeit und im köstlichsten Formenreichtum zeigen?

Mit nichten! Was die Porzellanarbeiten, wie sie das Meißen der Kaendlerzeit mit so viel künstlerischer Laune, mit so frischer bildnerischer Kraft erschuf, so sehr bewundern, noch heute über jedes andere Porzellangebilde stellen läßt, das ist die wunderbare Übereinstimmung zwischen Material und Stil.

Und dann, soweit die farbige Dekorierung des Porzellans in Frage kommt: Es hieße die Schönheit der modernen Unterglasurtechnik völlig verkennen, wollte man ihrer Einschränkung das Wort reden. Aber wenn, wie bei manchen der modernen Porzellangebilde der Unterglasurdekor zu einer völligen Verdeckung des Materials führt, so widerspricht das ebensosehr dem Wesen des Porzellans wie allzu große Ruhe, allzu geringe Bewegung in der Formengebung. Die Roerstrandschen Gefäße mit Lüster- und farbigen Glasuren, die den Überlaufglasuren japanischer Steinzeuggefäße nachgebildet werden, sind ein charakteristisches Beispiel für diese dem Porzellanmaterial nicht entsprechende farbige Dekorationsmanier.

Auch hinsichtlich der farbigen Dekorierung des Porzellans muß es dabei bleiben, daß kein Stilcharakter irgendeiner Zeit und irgendeiner künstlerischen Kultur diesem keramischen Materiale so seinen Charakter läßt wie das Rokoko, das die leuchtendweiße Außenseite des Porzellans nicht so durch Farben verdeckte, daß nichts mehr von seiner schimmernden Schönheit zu sehen war; ein Tüpfelchen Rot auf jede Wange, ein winziger blauer Punkt in die Augenhöhlen, ein paar leichte kirschrote Linien an die Lippen, ein zarter Hauch von Rosa um die Nasenflügel, bunte leuchtende Farben auf das Gewand — so stellen sich die Figuren aus der Kaendlerzeit vor uns hin als eine ganz wundersam geartete Welt im Kleinen, als eine Welt, die zwar nicht voller Naturwahrheit, aber doch voll reizvoller Natürlichkeit ist, als eine Welt, die wir lieben müssen, weil sie voller Grazie und Anmut, voller Formenschönheit und Farbenfreude ist.

Es bedarf nach alledem keines weiteren Wortes mehr darüber, daß die Kaendlerzeit, die Barock- und Rokokoperiode Meißens, als

die höchste bisherige Blütezeit der europäischen Porzellankunst auch heute noch zu gelten hat.



iese höchste Blütezeit erlebte weder August der Starke, der freigebige Förderer der ersten gelungenen europäischen Porzellanbereitungsversuche, noch der, dem wir das Gelingen dieser Versuche verdanken, Johann Friedrich Böttger. Aber August sah doch wenigstens noch die Anfänge dieses Blühens, während sein Adept dahinsank, längst ehe die Tragweite seiner Erfindung oder richtiger Nacherfindung (nämlich des chinesischen Hartporzellans) auch nur annähernd erkennbar war.

Böttger hätte sonst wohl kaum in bezeichnender Selbstironie über die Türe seines Laboratoriums die geringschätzigen Worte gesetzt:

Gott, unser Schöpfer,
Hat gemacht aus dem Goldmacher einen
Töpfer.

In anderem Sinne als dem von ihm, dem Alchimisten, gemeinten war er ja doch ein Goldmacher, ein Goldmacher — auch für seinen Herrn, den Kurfürsten und König!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Porzellan, von Portugiesen schon im 16. Jahrhundert, wenn auch nur in kleinen Mengen, von Holländern zu Ende des 17. Jahrhunderts bereits schiffsladungsweise aus Ostasien nach Europa gebracht, war um die Wende des 17. Jahrhunderts einer der begehrtesten Luxusartikel. In größeren Mengen vereinigt fand man es freilich nur an Fürstenhöfen, da sein Preis dem Werte des Goldes nahe kam. Einer der leidenschaftlichsten Liebhaber dieses Produktes der Keramik war August der Starke. Die Besitzstücke der Porzellansammlung zu Dresden an altem chinesischen Porzellan gewähren ein anschauliches Bild von dem Aufwande, den dieser prunkliebende Fürst allein

in bezug auf diesen Luxusartikel trieb. Es lag etwas geradezu Dämonisches in der Macht, die das Porzellan der Chinesen und Japaner auf das 18. Jahrhundert ausübte. Draußen in China und Japan ließen sich die betriebsamen europäischen Kaufleute, die Porzellan als kostbarstes aller fremdländischen Erzeugnisse erwerben wollten, die tiefsten und entwürdigendsten Demütigungen gefallen, um nur die Möglichkeit der Erwerbung dieses begehrten Gutes nicht zu verlieren; im Lande selbst knüpften sich Haupt- und Staatsaktionen an den Besitz der wunderbaren keramischen Erzeugnisse aus dem himmlischen Reiche und dem Lande der aufgehenden Sonne. Fürstengünstlinge verrieten für eines der gleißenden Porzellanfigürchen die Pläne ihrer Herren; Minister ließen sich durch Bestechungen mit chinesischem und japanischem Porzellan zur Schließung von schmachvollen Verträgen verleiten, ja Fürsten selbst verfielen der Dämonie dieses Zaubergutes: sie tauschten die fremde Töpferware gegen Menschenware ein, sie verhandelten gegen einen Satz chinesischer Porzellanvasen Soldaten. Das Porzellan war die Leidenschaft, war der Taumel der Zeit. Welche Unsummen August der Starke für die Erwerbung von chinesischem und japanischem Porzellan verausgabte, ergibt als ein Beispiel von vielen die im folgenden abgedruckte Einleitung der Beschreibung des holländischen Palais (sog. Japanischen Palais) zu Dresden, das im Jahre 1715 vom Grafen von Flemming erbaut, im Jahre 1717 von August dem Starken erworben, vom Jahre 1729 an für den besonderen Zweck, seine ostasiatische Porzellansammlung aufzunehmen, eingerichtet wurde; die Beschreibung rührt von einem Zeitgenossen Augusts, J. G. Keyssler*), d. d. 23. Oktober 1730, her. Die uns interessierende Stelle lautet:

„Der Japanische Pallast in Alt Dresden nahe am weißen Thore gehörte sonst den Grafen von Flemming . . . Die Menge des allhier befindlichen einheimischen und ausländischen Porcellains ist nicht zu beschreiben, und wird dasjenige allein, so zum Küchengeräthe gehöret, auf eine Million Thaler geschätzet. In einem der oberen Zimmer siehet man die 48 Gefäße aus weißem und blauem Porcellain, für welche der König von Pohlen dem itzigen Könige von Preußen ein Regiment Dragoner gegeben hat . . .“

---

*) J. G. Keysslers Neueste Reisen. (Hannover 1740.)

Nicht viel geringer war die Leidenschaft für Porzellan in anderen Ländern und bei anderen Fürsten. Friedrich der Große, ein Fürst, dem im allgemeinen wohl das Zeugnis der Sparsamkeit ausgestellt werden kann, kaufte im Jahre 1763 die von dem Kaufmann Johann Ernst Gotzkowski im Jahre 1761 in Berlin begründete Porzellanfabrik, die nachmalige Königliche Porzellanmanufaktur, um den Preis von 225000 Talern und befahl, was für die Wichtigkeit, mit der er den Erwerb des Werkes betrachtete, spricht, dabei folgende Klausel im Kaufvertrage:

„*Alle Geheimnisse, Wissenschaften, Künste und Handgriffe, worauf sich diese Fabrique gründet, müssen Sr. Königl. Majestät von dem p. Gotzkowski getreulich entdecket, beschrieben und ausgeantwortet, nicht minder von demselben eidlich angelobet werden, daß er davon weder für sich noch für die Seinigen etwas zurückhalten und verschweigen, auch für sich und die Seinigen von nun an keinen fernern Gebrauch machen, noch viel weniger das Geringste davon an einen Dritten, er sei, wer er wolle, offenbaren, sondern diese Geheimnisse, Wissenschaften und Künste gegen jedermann außer gegen Se. Königl. Majestät und diejenigen, welche von allerhöchst denenselben hierzu legitimiret werden möchten, verschwiegen halten und mit in seine Grube nehmen wolle.*“

Frankreich zahlte zu Ludwigs XV. Zeit alljährlich nahezu eine halbe Million Livres für sächsisches und chinesisches Porzellan — kein Wunder, daß die Geliebte des Königs, die Marquise von Pompadour, nach Mitteln sann, um diese großen Summen dem Lande zu erhalten. Die Manufaktur von Sèvres ist ihre und nicht ihre schlechteste Schöpfung; mit all dem Eifer und all der Energie, die dem Handeln dieser Frau eigentümlich waren, betrieb sie die Errichtung der Manufaktur: sie gewann Zeichner und Maler für ihr Werk, ließ Alchimisten kommen, die vorgaben, der Sächsischen Manufaktur das Herstellungsgeheimnis abgelauscht zu haben, verlor nicht den Mut zur Fortsetzung der Arbeiten, als die ersten Versuche der Hartporzellanbereitung mißlangen, und hatte schließlich die Genugtuung, dem sächsischen Hofe, ihrem gefährlichsten Wettbewerber auf dem Gebiete der Porzellanherstellung, ein von der Sèvres-Manufaktur geschaffenes Tafelservice zum Geschenk machen zu können.

Wahrlich, Johann Friedrich Böttger war ein Goldmacher, wenngleich es ihm nicht gelang, aus dem roten Ton von Okrilla und der weißen Erde von Aue blinkendes Gold zu gewinnen — das Ziel seines Strebens, der brennende Wunsch seines Ehrgeizes, die Gipfelung seines Lebens.

Auf kaum einem anderen Gebiete der exakten Wissenschaften haben sich seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts gewaltigere Umwälzungen vollzogen als auf demjenigen der Chemie. Unserer Zeit wird es leicht, die stoffliche Verschiedenheit der Körper zu ermitteln. Durch die Analyse bestimmt sie beinahe unfehlbar nicht nur die stoffliche Zusammensetzung, sondern auch das Mengenverhältnis der ermittelten Bestandteile; durch die Synthese aber bietet sie die Möglichkeit, den Körper wieder in eben derselben Form zusammensetzen, in der sie ihn vor der Analyse vorfand. Und nicht nur, daß sie die Fähigkeit besitzt, vorhandene Körper nach Belieben in ihre Grundstoffe zu zerlegen und wieder zusammenzusetzen: es ist ihr sogar gelungen, zahlreiche Mineralien und viele chemische Verbindungen, die durch den Lebensprozeß der Pflanzen und Tiere gebildet werden, künstlich zu erzeugen, ja mehr noch: chemische Verbindungen herzustellen, die in der Natur gar nicht vorkommen, da dort die Bedingungen zu ihrer Entstehung nicht gegeben sind. Wie anders war die Chemie zu Anfang des 18. Jahrhunderts beschaffen. Angewiesen auf die unzulänglichsten Forschungsmittel, stand sie trotz der Boyleschen Lehren theoretisch noch immer auf dem Standpunkte des Paracelsus: alle Stoffe seien aus drei Urstoffen zusammengesetzt, nämlich aus Schwefel, Quecksilber und Salz. Unter Schwefel verstand man — ich folge hier einer Erklärung, die der um die Erforschung der Geschichte des Meißner Porzellans verdiente frühere technische Oberleiter und spätere Direktor der Meißner Prozellanmanufaktur, Geh. Bergrat Dr. Heintze, in einem „Beitrag zur Geschichte der europäischen Porzellanfabri-

kation"*) gibt — das brennbare Prinzip, den Sauerstoff, unter Quecksilber das in der Hitze sich verflüchtigende und unter dem Salze den feuerbeständigen Rückstand. Noch im Jahre 1747, also 28 Jahre nach Böttgers Tode, sagte der als ernster Chemiker gerühmte Kräutermann in seinem Werke: „Über Metalle und Mineralien": „Einige sagen, die Metalle bestünden aus vier Elementen, andere sprechen nur von Mercurio, Salz und Schwefel." Kein Wunder, daß in dieser Zeit noch vielfach an dem Satze festgehalten wurde, daß Alles aus Allem werden kann, daß auch wissenschaftlich gebildetere Chemiker als Böttger (vgl. Anm. 1 und Abb. 1) an die Wahrheit der alchimistischen Theorien glaubten. Die neuere Forschung hat das Charakterbild wesentlich umgeformt, das Böttgers erster Biograph Engelhardt**) entworfen hat. Insbesondere ist es das Verdienst des Direktors der Dresdner Porzellansammlung, Prof. Dr. Ernst Zimmermann***), die Anschauung Engelhardts gründlich widerlegt zu haben, als sei Böttger ein Mensch gewesen, den nur ein Glückszufall zum bedeutenden Erfinder machte, der „eigentlich nichts wußte und nichts konnte", ein Faulpelz und Nichtstuer, ein Verschwender und Trunkenbold. Wohl ist anzunehmen, daß er, der sich als Apothekerlehrling in Berlin mit Alchimie beschäftigt hatte, eine Zeitlang daran geglaubt haben mag, daß er dazu berufen sei, den „Stein der Weisen" zu finden, das „Arcanum" zu bereiten, jenen geheimnisvollen Stoff, der die Fähigkeit verlieh, aus Steinen und minderwertigen Metallen Gold (Anm. 2) zu machen. Aber ebenso gewiß ist, daß er sich ernsthaft und mit erstaunlicher schöpferischer Kraft keramischen Aufgaben zugewendet hat, nachdem er, auf Augusts des Starken Befehl von Wittenberg nach Dresden gebracht, zu praktischer und nutzbringender Arbeit veranlaßt wurde.

---

*) Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen, Heftausgabe, Jahrg. 1898, Heft 5.

**) Karl August Engelhardt, J. F. Böttger, Erfinder des sächsischen Porzellans. (Leipzig, 1837. Verlag von Johann Ambrosius Barth.)

***) Ernst Zimmermann, Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. (Berlin 1908. Verlag von Georg Reimer.)



Johann Friederich Böttger
Administrator

Daß der Erfinderruhm eines solchen Mannes nicht unbestritten bleiben würde, ist ohne weiteres begreiflich. So sehen wir denn die Behauptung, nicht Böttger, sondern ein gelehrter Zeitgenosse von ihm, der Physiker und Mathematiker Ehrenfried Walther v. Tschirnhaus (Anm. 3) sei der Erfinder des europäischen oder richtiger der Nacherfinder des chinesischen Porzellans, in den zwei Jahrhunderten, die nunmehr seit dieser Erfindung bezl. Nacherfindung vergangen sind, zu wiederholten Malen auftauchen, zum ersten Male schon zu Böttgers Lebzeiten, von diesem unwidersprochen gelassen wohl nur deshalb, weil er schwer krank darniederlag und noch nicht zwei Monate später starb. Der erste Zeuge wider Böttgers Erfinderpriorität war ein gewisser Bussius*), zuerst Kassierer, später Sekretär bei der Kommission, die von August dem Starken für die Meißner Manufaktur eingesetzt worden war. Er erklärte in einem am 19. Januar 1719 (Böttger starb am 13. März desselben Jahres) an die Kommission gerichteten Berichte**):

„*Daß die Porzellanerfindung nicht von Böttgern, sondern vom selbigen Herrn von Tschirnhausen herkomme und dessen schriftliche Wissenschaft ihm durch den Inspektor Steinbrück***) zugebracht worden sey.*"

Bussius fand mit seiner Behauptung keinen Glauben; ganz allgemein wurde vielmehr an der Urheberschaft des europäischen Porzellans durch Böttger festgehalten, bis zwölf Jahre nach seinem Tode, im Jahre 1731, in einer Zeitschrift†) ein Aufsatz über Ehrenfried Walther von Tschirnhaus erschien, in dem unter anderem erklärt wurde:

„*Denn eben der Herr von Tschirnhausen ist derjenige, so die Maaßen zum Porcellain am ersten glücklich erfunden, und hat sie erst nach ihm der bekannte Baron Bötticher††) völlig ausgearbeitet und zu Stande gebracht. Der Todt nehm-*

---

*) Karl August Engelhardt a. a. O. S. 263 ff.

**) Ebenda.

***) Johann Melchior Steinbrück, Böttgers Schwager, war (nach Engelhardt) zuerst Hofmeister bei Tschirnhaus und wurde später Einnehmer bezl. Inspektor bei der Porzellanmanufaktur zu Meißen.

†) Sächsisches Curiositäten-Cabinet. Drittes Repositorium. Dresden bey Peter George Mohrenthalen. 1732

††) Böttger ist von seinem Fürsten weder nobilitiert, noch durch einen

lich unterbrach alle schönen Bemühungen des Herrn von Tschirnhausen, welche die Welt itzo nicht mit Golde bezahlen kann.“

Aber auch diese neue Behauptung gegen Böttger und für Tschirnhaus fand nur wenige Gläubige, und so galt Böttger fast ein Jahrhundert lang unbestritten als alleiniger Erfinder des europäischen Porzellans, bis einer seiner Biographen aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, der Königl. Bibliothekar Hempel zu Dresden, gestützt auf die Bussiussche Behauptung, aufs neue mit Zweifeln gegenüber der alleinigen Erfinderschaft Böttgers hervortrat. Auch dieser Angriff verhallte ungehört, und wieder galt bald ein Jahrhundert lang Böttger als Erfinder des Porzellans.

Erst die neueste Zeit hat ihm neue Widersacher geschaffen. Zwei Schriftsteller, Prof. Dr. Kurt Reinhardt, Rektor des Realgymnasiums zu Freiberg i. Sa., und Hermann Peters in Hannover, insbesondere sind es, die für Tschirnhaus als eigentlichen Erfinder des europäischen Porzellans und gegen Böttger auftreten. Reinhardt hat seine Ausführungen in einer Abhandlung zusammengefaßt, die unter dem Titel „Tschirnhaus oder Böttger?“ (Im Selbstverlage der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften und in Kommission der Buchhandlung Herm. Tzschaschel in Görlitz) erschienen ist. Peters hat seine Darlegungen in einem Berichte in den „Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften“ (Nr. 19, V. Bd. Nr. 3. 1906) niedergelegt.

Keiner von beiden, weder Reinhardt noch Peters, vermag neues

---

anderen als den Titel „Administrator“ ausgezeichnet worden. Trotzdem bestand zu seinen Lebzeiten die Fabel, er sei im Jahre 1711 oder 1714 in den Freiherrenstand erhoben worden. Engelhardt bemerkt hierzu (S. 492): „*Sonder Zweifel war er nur so eine Art von Hausbaron, oder Hausedelmann Untergebene allein und Schmeichler nannten ihn so, und auch nur so lange als sie ihn fürchteten, oder durch ihn etwas zu erlangen hofften. Darum verklang auch in Böttgers letzten Jahren der Baronstitel; schon als Steinbrück mit ihm in Differenzen gerieth, titulirte er ihn nur selten noch so, nach seinem Ableben aber nie.*“

urkundliches Material für seine Behauptung, die in dem Satze gipfelt: „Ehrenfried Walther von Tschirnhaus der Erfinder des deutschen Porzellans, sein Manipulator Böttger der Räuber seines Nachruhms", beizubringen. Beide müssen sich auf das allen Forschern bekannte, zuletzt von Zimmermann bearbeitete Material*) verlassen, das zu gar keinem anderen Ergebnisse führen kann als dem, daß Böttger der alleinige Erfinder des europäischen Porzellans ist.

Kein Forscher bezweifelt, daß Tschirnhaus sich mit Porzellanbereitungsversuchen beschäftigt hat. Im Gegensatze zu Engelhardt**) nimmt die neuere Forschung sogar an, daß dies bereits vor dem Jahre 1699 geschah, ja wohl sogar schon vor der Zeit, als (2. September 1694) der ihm befreundete Gottfried Wilhelm Leibniz die folgende Bitte an Tschirnhaus richtete:

„Dürffte ich wohl um ein stückgen von ihren mit dem Brennglass tractirten porzellan bitten, darauff angeflogen gold, dabey man siehet, wie es gleichwohl dem glass die farbe mittheilet. Von dem artificiali möchte auch eine probe wünschen, zumahl wenn man etwas darauff machen köndte, darauss zu sehen, daß er Europäisch, wie auch Hr. Settala gethan haben soll."

Darauf antwortete Tschirnhaus am 12. Oktober 1694:

„Ein stückichen von Porzellan sende hiermitt, darauff dass gold geschmoltzen eine Tincturfarbe gemachet wie verlanget wird; soll wohl bessere proben communiciren mitt der Zeit, ietzo habe selbst nicht mehr als ein stückichen noch von den Artificiosen Porzellan, sobald von solchen in der perfection gefässe gemacht, dass sie zu communiciren taugen, wihl auch eingedenk sein Dero Vergnügen satisfaction zu geben."

Tschirnhaus ist viermal in Paris gewesen, nämlich in den Jahren 1675, 1677, 1682 und 1701. In der Staatlichen Bibliothek zu Hannover befindet sich in einem Aktenstück, das den Titel führt: „Briefwechsel zwischen Leibniz und Tschirnhaus" eine Notiz von Leibniz, der

*) Ernst Zimmermann, „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans" (Berlin 1908, Verlag von Georg Reimer) und „Wer war der Erfinder des Meißner Porzellans?", Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 28. Bd. 1. u. 2. Heft. S. 17 ff.

**) Carl August Engelhardt a. a. O. S. 252.

1675 ebenfalls in Paris weilte und dort viel mit Tschirnhaus verkehrte. Sie lautet: „Laboravit Tschirnhaus cum aliis quibusdam in argilla.“ Daraus geht hervor, daß Tschirnhaus sich schon um diese Zeit mit Versuchen zur Porzellanfabrikation beschäftigte. Aber diese Versuche galten augenscheinlich nicht der Nachbildung des chinesischen Hartporzellans, sondern der Herstellung der „Porcelaine artificielle“ der Franzosen, einer Fritte, die nach Dr. Heintze aus Quarz, Kalk und salpetersaurem Kali besteht, welche Bestandteile gemahlen zur Erleichterung des Formens mit etwas Mergel versetzt wurden. Daraus wurden Geschirre geformt, die man bis zur Sinterung brannte, dann mit einer bleisiliciathaltigen Glasur versah und nunmehr gut brannte. Solche „Porcelaine artificielle“ ist in St. Cloud bereits seit dem Jahre 1695 fabrikationsweise hergestellt worden. Es ist anzunehmen, daß es Tschirnhaus nicht gelungen ist, auch nur dieses Frittenporzellan nachzubilden, sondern daß seine Porzellanbereitungsversuche auf die Gewinnung jener Glasflüsse beschränkt blieben, von denen auf S. 16 die Rede ist. Denn es würde sonst ganz zweifellos irgendwo in dem urkundlichen Materiale von einem anderen Gebilde als diesen Glasfritten gesprochen werden. Das aber ist nicht der Fall, mit alleiniger Ausnahme der Stelle in dem Leibnizschen Briefe: „Von dem artificiali möchte auch eine probe wünschen“; hier aber deutet alles darauf hin, daß Leibniz die französische Porcelaine artificielle, die spätere Pâte tendre, gemeint hat. Denn während er im Vorsatze von „ihren (Tschirnhausens) mit dem Brennglass tractirten porcellan“ spricht, redet er hier ganz allgemein von dem artificiali, nicht von dem Tschirnhausschen *artificiali;* dagegen hofft er, daß man aus der Probe ersehen könne, daß das Material europäischen (französischen) Ursprungs ist. Das wahrscheinliche ist, daß Tschirnhaus von Paris Porcelaine artificielle mit nach Deutschland gebracht hatte*) und nun, erfolglos, versuchte, es nachzubilden.

*) In einem Bericht vom 16. März 1702 (Akten im Hauptstaatsarchiv in Dresden Loc. 489. Acta allerhand Projekte und Vorschläge betr. ao. 1702 seqq. Vol. 1) über eine im Oktober 1701 nach Holland und Frankreich unternommene Studienreise schreibt Tschirnhaus an den Statthalter von Sachsen,

Auf die Reinhardtschen Feststellungen stützt sich in der Hauptsache auch der Chemiker Hermann Peters in Hannover. In seiner Begründung des Anteils von Tschirnhaus an der Erfindung des Porzellans ist bemerkenswert der Hinweis auf einen Zeitgenossen von Tschirnhaus, den damaligen Sekretär der Französischen Akademie der Wissenschaften, Fontenelle, der in den Memoiren der Akademie deren verstorbenem Mitglied Tschirnhaus im Jahre 1709 einen Nachruf widmete. Darin wird, nach Peters, was richtig ist, mitgeteilt, Tschirnhaus habe im Jahre 1701 Paris zum letzten Male besucht und bei dieser Gelegenheit dem berühmten Chemiker Homberg eine Probe der von ihm selbst hergestellten „Porzellanmasse“ gegeben**). Es wäre doch sehr erstaunlich, daß Tschirnhaus eine Vorschrift zur Por-

---

Fürst Anton Egon von Fürstenberg: „Zu Saint Clou in der Porcelain Manufactur, kauffte ich mir unterschiedene Stücke, die mir aber hernach von selbst zersprangen, denn in der Composition viel Salia gebrauchet werden, Sie geben sie sehr theuer, u. viel höher als guten Porcelain. Wesswegen der Abgang sehr schlecht ist, der Ofen und die Machinen zum Reiben der Materialien, war das beste wiewohl noch nicht vollkommen, wie es seyn solte, das andere war mir alles bekannt. Die blaue Farbe, so er brauchet, ist viel zu tunckel schwarz; In Summa, Ich glaube, dass diese Manufactur zu Grunde gehen wird.“

**) Die Stelle in dem Fontenelleschen „*Elloge de Mrs. Tschirnhaus*“ lautet nach Engelhardt, a. a. O. S. 266, folgendermaßen: „Mr. de Tschirnhaus revint à Paris pour la quatrième (et dernière) fois en 1701 et fut assez assidu à l'academie: Pendant ce sejour à Paris il fit part à Mr. Homberg d'un secret qu'il avoit trouvé aussi suprenant, que celui de tailler ses grands verres: c'est de faire de la porcellaine toute pareille à celle de la Chine; et qui par consequent épargneroiz beaucoup d'argent à l'Europe. On a cru jusqu'ici que la Porcellaine était un don particulier, dont la nature avait favorisé les Chinois, et que la terre, dont elle est faite, n'était que dans leur pays. Cela n'est pas ainsi; c'est un mélange de quelques terres, qui se trouvent communement partout ailleurs, mais qu'il faut s'aviser de mettre ensemble. Un premier inventeur trouve ordinairement un secret par hasard et sans le chercher, mais un second qui cherche ce que le premier a trouvé, ne le peut guere trouver que par le raisonnement. Mr. de Tschirnhaus avait donné à Mr. Homberg sa porcellaine en échange de quelques secrets de chimie qu'il avait reçus de son ami.“

zellanbereitung besessen haben sollte, die ihn in einem Zeitraume von 7 Jahren (zwischen 1701 und 1708) nicht *einmal* zu einem praktischen Ergebnisse geführt hat, und noch erstaunlicher, daß Böttger, der nur durch die feinsten Schliche Augusts des Starken Ungeduld nach endlichen Taten beschwichtigen konnte, mehr als ein halbes Jahr hätte verstreichen lassen, ehe er das Erbe von Tschirnhaus in seinem Nutzen verwertete. Denn am 11. Oktober 1708 starb Tschirnhaus, aber erst am 28. März 1709 teilte Böttger in einer Eingabe an den König mit, daß er

„den guten weißen Porcellain mit der allerfeinsten Glasur und behörigen Mahlwerck in solcher perfection zu machen wisse, daß er dem Ost-Indianischen, wo nicht übertreffen, doch gleich kommen solle.“

Wenn die gelblich-weißgefärbten und roten, schwarzgeaderten (vgl. Abb. 2) Glasflüsse, welche die Porzellansammlung zu Dresden als angebliche Tschirnhausarbeiten aufbewahrt, in der Tat Gebilde seiner Hand sind, so beweisen sie, wie eifrig dieses Mannes



ABB. 2. TSCHIRNHAUS-TASSE.
ROTER, SCHWARZGEADERTER GLASFLUSS.
Porzellansammlung zu Dresden.

Mühen war, eine porzellanartige Masse herzustellen, und wie er dennoch nichts anderes erreichte als eine im Äußerlichen porzellanähnliche Glasfritte.

Ein weiterer Zeuge für Reinhardt ist die Tatsache, daß „Tschirnhaus als Frucht seiner Pariser Reise ein Projekt zur Gründung einer Porzellanmanufaktur in den Jahren 1702 oder 1703 ausgearbeitet“ hat. Ganz gewiß handelte es sich hier nicht um eine Fabrik zur Herstellung von Hart-, ja selbst nur von Weichporzellan, sondern nur um eine solche zur Herstellung eines Materials, das dem Delfter Gut ähnlich war. Dr. Heintze hat aus einem Aktenstück festgestellt, daß Böttger auf unmittelbare Veranlassung von Tschirnhaus das Verhalten verschiedener Metalle, später auch zahlreicher farbiger Erden unter den großen Brennspiegeln, die Tschirnhaus hergestellt hatte (vgl. Anm. 4), untersuchte und die Ergebnisse zu weiteren Forschungsarbeiten benutzte. Er wiederholte seine Versuche im Ofen, der mit Holzkohle oder Buchenholzfeuer zu hohen Graden erhitzt worden war, um so die Wirkung des Feuers auf die Versuchskörper zu erkennen. Durch diese Brandversuche wurden farbige Erden gefunden, die feuerbeständig waren, gegenüber anderen, die im Feuer schmolzen und flüssig wurden. Ferner ergab sich aus diesen Versuchen, daß manche Körper, Tone und Gesteine, sich farbig brannten und endlich, daß es in hohem Feuer sich weißbrennende Tone gäbe. Das praktische Ergebnis aller dieser Versuche war die Gewinnung eines Fliesenmaterials, das dem Delfter ähnlich war; zu seiner Herstellung wurde im Jahre 1708 auf königliche Kosten die Fabrik in Dresden-Neustadt gegründet, die in einer Quelle irrtümlich als „Porzellanfabrik“ bezeichnet wird. Engelhardt hat schon recht, wenn er in seiner Böttgerbiographie (S. 254) diese Fabrik eine „Stein- und Rundbäckerei“ d. h. eine Fayencefabrik nennt; ihre irrtümliche Bezeichnung wird vielleicht durch die Tatsache erklärt, daß Böttger, nachdem es ihm gelungen war, eine Masse von so besonderen Eigenschaften herzustellen, daß man sie, wie Dr. Heintze sagt, „nicht nur zu holländischen Fliesen verwenden konnte, sondern, da sie sich porzellanhart nach

dem Brande zeigte und eine gute Politur annahm", zu weiterer Prüfung und Verarbeitung näher untersuchte und von dem Hoftöpfer Fischer aus ihr nach Töpferart Gefäße drehen ließ. Nach der zu Anfang des 18. Jahrhunderts herrschenden Anschauung galten solche aus glasiertem Ton hergestellte Gefäße bereits als Nachahmungen des Porzellans, also als Porzellangebilde.

Noch hinfälliger als dieses Beweismittel ist ein anderes von Peters angeführtes, nämlich das, daß für die in Dresden-Neustadt gegründete Porzellanfabrik Tschirnhaus als technischer Leiter bestellt worden sei, nicht aber Böttger, der nur als sein Laborant tätig gewesen wäre. Demgegenüber mag der Inhalt eines Aktenstückes wiedergegeben sein, das sich bei Engelhardt (S. 260 und 261) abgedruckt findet. Will man aus ihm Schlüsse auf die gegenseitige Stellung von Böttger und Tschirnhaus ziehen, so erscheinen die Rangverhältnisse als das gerade Gegenteil von dem, was Peters annimmt.

Das Aktenstück lautet:

„Von Sr. Königl. Majestät eigenhändig approbirtes Besoldungs-Reglement d. d. 12. Januar 1708 für das von Böttgern zu Absolvirung seiner Geschäfte angenommenen Personale,

Sowohl denjenigen Personen, welche von Ihr. Königl. Majestät selbst mir Johann Friedrich Böttgern zugeordnet

alß auch

Derer Leute, so mit Ihr. Maj. allergnädigster Bewilligung zu meiner Arbeit und Bedienung durch mich angenommen worden,

Monatlich

sollen haben,

Hr. Cammer-Rath Michael Nehmitz vom 1. October 1707	*150 Thlr.*
Hr. Rath Ehrenfried Walter v. Tschirnhaus vom December 1709	*100 —*
Hr. Leibmedicus D. Jacob Bartelmei vom Nov. 1707 pro Discretione	*10 —*
Die Arzneyen werden demselben à part bezahlt.	
Denen Sechs wachhaltenden Ober-Officiers vom Januar 1708	*24 —*
Hr. Justus Basilius Hering vom October 1707	*20 —*
Latus	*304 Thlr.*

Ferner

		Transport	*304 Thlr.*
Cyriacus Klein	*Monatl. vom*	*. . . . . .*	*8 —*
Joseph Heuthier	*Octbr.*	*. . . . . .*	*8 —*
Sebastian Pichler, der Koch	*1707*	*. . . . . .*	*12 —*
Die Arbeiter in dem Laboratorio auf der Vestung			
Balthasar Görbig	*vom*	*. . . . .*	*8 —*
Johann George Schubarth .	*Octobr.*	*. . . . .*	*8 —*
Paul Wildenstein	*1707*	*. . . . .*	*8 —*
David Köhler		*. . . . .*	*8 —*
Die Arbeiter in dem Laboratorio bey dem Tschirnhaus			
Samuel Kämpffe v. Octobr.	*1707*	*. . . . .*	*8 —*
Christoph Wieden vom Decbr.		*. . . . .*	*8 —*
und endlich			
Johann Friedrich Berger, Küchenjunge vom Octobr. 1707 . .			*2 —*
		Summa	*382 Thlr.*

approbirt
Augustus Rex

Dreßden,
den 12. January
1708.

umb die allergnädigste abprobation bittet allerunterthänigst
Johann Friedrich Bötiger
Mppr.

Nach alledem hat es ganz zweifellos dabei zu bleiben, was allen neueren Schriftstellern über Meißner Porzellan, zuletzt Herrn Prof. Dr. E. Zimmermann, zu unumstößlicher Überzeugung geworden ist, daß nämlich Johann Friedrich Böttger der eigentliche Erfinder des Meißner Porzellans war, und daß ihm Tschirnhaus nur hilfreiche Hand bei seinen Arbeiten, die zur Erfindung führten, leistete.

Eine andere Frage ist, ob das Jahr 1709, das Zimmermann*) in Übereinstimmung mit Berling**) als Erfindungsjahr des Porzellans bezeichnet, dauernd der Forschung standhält. Denn wenn der

*) Ernst Zimmermann, „In welchem Jahre wurde das Meißner Porzellan erfunden?“ Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 27. Bd. 1. u. 2. Heft. S. 60ff.

**) Karl Berling, „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte“. Leipzig 1900. Verlag von F. A. Brockhaus.

als sehr zuverlässig und vorsichtig in bezug auf seine Aussagen geschilderte Steinbrück in dem Bericht vom Jahre 1717, der zur Vorlage für August den Starken bestimmt war, sagt:

„*Sey es nun, daß Böttger sein Porzellan durch diesen oder einen andern chymischen Weg erfunden, so ist gewiß, daß er damit eher fertig worden, denn der von Tschirnhauß, ungeachtet dieser 9 Jahre früher angefangen — wie er dann auch außer allem Zweifel ein beßrer Chymicus ist, als der von Tschirnhauß gewesen*“, so geht aus diesen Worten hervor, daß Böttger bereits vor 1708, also vor Tschirnhausens Tode, die Herstellung von weißem Hartporzellan gelungen sein muß. Der Gang der Entwicklung war; wie wir gesehen haben, folgender: von der Prüfung des Verhaltens von Metallen im Feuer kam Böttger zur Untersuchung farbiger Erden und von diesen zur Gewinnung des Fliesenmaterials. Da ihm die Herstellung des roten Steinzeugs zuerst im Jahre 1707 gelang und er vielleicht schon gleichzeitig, mindestens aber unmittelbar darauf Versuche mit in hohem Feuer sich weißbrennenden Erden machte, so ist es schon möglich, daß er die weiße Porzellanmasse bereits im Jahre 1708 herzustellen wußte. Zu dieser Anschauung kommt auch Dr. Zimmermann in seinem Werke: „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans“ (S. 51). Aber es war dann eben nur die *Masse* des weißen Porzellans, deren Zusammensetzung ihm geglückt war; die Bereitung der zu ihr gehörigen *Glasuren* bis zu jener Vollendung, daß er am 28. März 1709 an den König berichten konnte, er wisse den „guten weißen Porcellain mit der allerfeinsten Glasur“ usw. zu machen, gelang ihm wohl erst unmittelbar vor Abfassung dieses Schriftstückes, also im Jahre 1709. Für die Herstellung des ersten weißen Porzellans wird man daher vorläufig an diesem Jahre festhalten müssen.



m noch einmal in großen Zügen das entwicklungsgeschichtliche Bild zusammenzufassen: Der Anteil von Tschirnhaus an der Böttgerschen Erfindung ist weniger materieller denn idealer Natur. Tschirnhaus war Böttger vom Könige zur Unterstützung bei seinen Arbeiten beigegeben worden, und seinem Einflusse gelang es wohl

in erster Linie, daß Böttger sich von seinen nutzlosen alchimistischen Versuchen ab- und nutzenversprechenden Arbeiten zuwandte. Denn er kam bald zu der Gewißheit, daß Böttgers alchimistisches Wissen wertlos, daß er dagegen ein reichbegabter Chemiker war, dessen Hand es vielleicht gelang, die von ihm selbst erfolglos unternommenen Versuche zur Herstellung von Porzellan zu einem befriedigenden Abschlusse zu bringen. Er sollte sich nicht getäuscht haben. Zwar glückte es dem mit seinen Brennspiegeln arbeitenden Böttger nicht sogleich beim ersten Wurfe, ein Porzellan herzustellen, das chinesischem oder japanischem ähnlich in Material und Farbe war; wohl aber führten die Arbeiten Böttgers zunächst zur Gewinnung eines dem roten chinesischen Steinzeug äußerlich ähnlichen roten Steinzeugs (Anm. 5). Innerlich, d. h. in seiner stofflichen Zusammensetzung, ist dieses rote Steinzeug*) dem chinesischen Steinzeug um deswillen nicht verwandt, weil es, im Gegensatze zu diesem, einen dem weißen Porzellan durchaus ähnlich gearteten geschlossenen, nicht saugenden Scherben**) hat.

Freilich war dieses rote Steinzeug nicht das, was Tschirnhaus von Böttgers geschickter und glücklicher Hand erwartet hatte. So setzte denn Böttger seine Versuche fort, und es ist anzunehmen, daß es ihm bald nach dem am 11. Oktober 1708 erfolgten Tode von Tschirnhaus, spätestens aber im ersten Drittel des Jahres 1709 gelang, die Masse des weißen Porzellans herzustellen (Anm. 6).

Noch wars nicht das feine, wunderbar zarte Geschirr, das heute als Vieux Saxe so sehr bewundert, so leidenschaftlich von Sammlern begehrt, so unsinnig bezahlt wird, noch wars nur ein schmutzigweißes, körniges Gebilde — aber es war Porzellan gleich dem chinesischen oder japanischen, es war der erste zarte Keim einer jener vielen Wunderblüten, die uns die Zeit des Rokoko erschloß.

---

*) Nach einem Urteile des Dr. Heintze.

**) Scherben nennt man bei keramischen Produkten das fertiggebrannte Erzeugnis.

I.

Die Entwicklung unter Böttger. (Anm. 7.)

(1709—1719.)

Zweimal bisher hat die Kunst Chinas und Japans das europäische Kunstgewerbe mächtig und nachhaltig beeinflußt. Unter der Wirkung des zweiten, jüngeren Einflusses stehen wir zum Teil noch; den ersteren, älteren vermittelte im 16. und 17. Jahrhundert der schon erwähnte Handel der Portugiesen und Holländer mit ostasiatischen Kunsterzeugnissen. Dieser Einfluß hat sich bis tief in das 18. Jahrhundert hinein bemerkbar gemacht.

Soweit keramische Produkte von diesem künstlerischen Einflusse Chinas und Japans berührt wurden, zeigten sich die Wirkungen der Einfuhr ostasiatischer Kunstgewerbeerzeugnisse längst vor dem Aufkommen des europäischen Porzellans. Es war um die Wende des 15. Jahrhunderts, als in den Besitzstandverzeichnissen fürstlicher Schatzkammern zuerst „orientalische Porcellana" Erwähnung finden. Um diese Zeit kam in Italien die Majolika auf. Sie bedeutete einen eminenten technischen Fortschritt gegenüber dem bis dahin gebräuchlich gewesenen rohen irdenen Geschirr, bot auch in bezug auf den künstlerischen Dekor bisher nicht gekannte Möglichkeiten dar, war jedoch, was bis heute so geblieben ist, nicht mit dem ostasiatischen Porzellan zu vergleichen (vgl. Abb. 3). Es ist daher begreiflich, daß schon das 16. Jahrhundert den Wunsch hatte, das echte, harte Porzellan zu besitzen, die feine, weiße, durchscheinende, vom Feuer unverletzliche, im heißen Wasser nicht springende, mit einer unzerstörbaren Glasur überzogene, der farbigen Dekoration über und unter

der Glasur wunderbar zugängige Masse, die einen Bestandteil unbedingt fordert, den weder die chemische Wissenschaft des 16. Jahrhunderts noch dessen Technik kannte — das Kaolin (Anm. 6). „Wo kein Kaolin, da ist kein Porzellan", sagt mit Recht Jakob v. Falke*). Die ersten Porzellanbereitungsversuche mögen in Italien etwa gleichzeitig mit der ersten Majolikaherstellung begonnen haben, freilich nicht mit dem gleichen Erfolge, und die erste Stätte, wo sie unternommen wurden, mag Venedig gewesen sein. Dort beschäftigte sich im Jahre 1470 ein gelehrter Alchimist, Meister Antonio, mit Nachbildungsversuchen von ostasiatischem Porzellan, und etwa ein halbes Jahrhundert später erklärte ein anderer Venetianer, Leonardo Peringer, daß er „alle Arten Porzellan, wie die transparenten der Levante" herstellen könne. Von den Arbeiten dieser beiden Männer ist nichts erhalten geblieben, wir wissen also nicht, welcher Art sie waren, ob vor allem echte Porzellanerde, Kaolin, in ihnen enthalten war. Die Bemühungen der beiden Venetianer um die Porzellanerfindung wurden nicht fortgesetzt; ihre Herstellungsgeheimnisse, wenn sie solche überhaupt besessen haben, sanken mit ihnen ins Grab. Zum dritten

*) Jakob von Falke, „Aus dem weiten Reiche der Kunst". Auserwählte Aufsätze. Berlin 1889, Allg. Verein f. deutsche Literatur. S. 262.



ABB. 3. :: BRAUT- :: SCHÜSSEL IN MEZZO-MAJOLIKA. 16. JAHRH. Anf.

Male tauchte etwa fünfzig Jahre später in Italien der Versuch auf, chinesisches Porzellan nachzubilden, diesmal fast gleichzeitig an zwei verschiedenen Stellen, in Ferrara und Florenz. In Ferrara war es Herzog Alfons II., der zwei seiner Alchimisten, die als Majolikakünstler berühmt gewordenen Camillo und Battista Gatti von Urbino veranlaßte, hartes Porzellan zu bereiten. Auch von den Ergebnissen ihrer Arbeiten ist nichts erhalten geblieben; wenn sie überhaupt das Geheimnis der Porzellanherstellung lösten, so nahmen auch sie es mit sich in den Tod. In Florenz führten die unter der Regierung des Großherzogs Francesco Maria von Toscana (1574—1587) von einem anderen Camillo von Urbino unternommenen Versuche, das echte asiatische Hartporzellan nachzubilden, zur Herstellung des sogenannten Medizeer-Porzellans, einer Art von Steinzeug mit Glasfritte, das in seinem Dekor sich an chinesische oder für chinesisch angesehene persische und vorderasiatische Vorbilder**) anschloß. Von diesem „Porzellan" ist eine geringe Anzahl von Stücken erhalten geblieben, keines von ihnen ist ohne Fehler im Brande und Dekor. Zu Vervollkommnungen des Materials, zur Gewinnung einer wirklich porzellan-

**) Graul, „Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa." (Leipzig 1906.)

ABB. 4. VENEZIANER FAYENCE-TELLER :: MIT DEN :: WAPPEN DER AUGSBURGER FAMILIEN :: LAMPARTEN V. GREIFFENSTEIN UND :: MEUTING. 1515



Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

artigen, harten, durchscheinenden, feuerbeständigen Masse führten die Versuche nicht, obwohl sie mehrere Jahrzehnte fortgesetzt wurden.

Die Wirkung der Einfuhr ostasiatischen Porzellans zeigte sich natürlich nicht nur in den Versuchen seiner Nachbildung, sondern auch in anderen keramischen Erzeugnissen, vor allem in Fayencearbeiten, z. B. in den venetianischen Majoliken des 16. Jahrhunderts. Das Leipziger Kunstgewerbemuseum besitzt u. a. einen venetianischen Fayenceteller (vgl. Abb. 4), der in seinem Spiegel das Allianzwappen zweier Augsburger Patrizierfamilien zeigt, während die Umrandung und der Boden des Stückes mit Blumen- und Pflanzenornamenten nach orientalischem Vorbilde dekoriert sind. Mehr noch und in größerer künstlerischer Vollendung machte sich die holländische Fayenceindustrie des 17. Jahrhunderts die chinesischen und japanischen Vorbilder für ihre Zwecke zu eigen; in der Formengebung wie im Dekor bildete sie die ostasiatischen Porzellane so getreulich nach, daß ihre Erzeugnisse äußerlich vollkommen mit den fremden Porzellanen in Wettbewerb treten konnten (vgl. Abb. 5). Einer Erklärung hierfür bedarf es kaum. Holland war ja



ABB. 5 GROSSE DELFTER GERIFFELTE FAYENCEVASE MIT CHINESISCHEM DEKOR, VERB. MIT LOUIS XIV.-ORNAMENTEN (LAMBREQUINS) UM 1700.

neben Portugal dasjenige Land, das zuerst das kostbare fremde keramische Gut nach Europa brachte; daher waren nach den italienischen Majolikakünstlern die holländischen Töpfer mit die ersten, welche es nachzubilden versuchten. Nun ist zwar die „feine“ Delfter Fayencemasse ein sehr fester, gelblichweißer Ton mit harter milchig- oder bläulichweißer Glasur; aber der Scherben dieser Masse ist, da ihr das Kaolin fehlt, saugend, ist eben ein Fayencescherben, und alle scheinbare äußere Ähnlichkeit mit Porzellan kann ihn nicht zu Porzellan machen. Da bei dem nach Europa eingeführten chinesischen und japanischen Porzellan dasjenige mit blauer Dekoration das häufigste war, so wurde diese Farbe auch von den Delfter Töpfern zumeist zur Dekoration benutzt. Man kann sich hieraus die noch heute in Geltung befindliche Bevorzugung der blauen Dekoration auf Delfter Fayencen erklären.

Diese Delfter Nachbildungen chinesischer und japanischer Porzellane wurden zu Vorbildern für die gesamte europäische Fayencefabrikation; es wundert uns daher nicht, daß auch Böttger, als ihm die Herstellung der roten Steinzeugmasse gelungen war, seinen Gefäßen zunächst Formen und Reliefzierrat gab, die sich enge an chinesische und japanische Vorbilder (vgl. Abb. 6) anschlossen, ja mehrfach direkte Nachbildungen dieser waren. War doch zudem die Sammlung seines königlichen Herren an chinesischem und japanischem Porzellan, auch an chinesischem Steinzeug, dem sogenannten „boccaro“, mit dem schönsten und besten ausgestattet, was von den fremden keramischen Erzeugnissen bis dahin nach Europa gebracht worden war. Um so größer ist Böttgers und seiner ersten künstlerischen Mitarbeiter Verdienst, daß sie nicht bei den fremden Formen, bei der zwar höchst malerischen, aber dem abendländischen Geschmack auf die Dauer nicht zusagenden orientalischen Dekorationsweise stehen blieben, sondern, freilich immer unter Beibehaltung der fremden Grundformen, den um die damalige Zeit in Deutschland herrschenden Stil des Barocks Wirkung gewinnen ließen (vgl. Abb. 7). Dem Auge des Künstlers und Kunstgelehrten von heute will freilich kaum etwas natürlicher erscheinen als dieser sehr frühzeitige, der Erfindung des roten Steinzeugs bezl. des weißen Porzellans sich fast

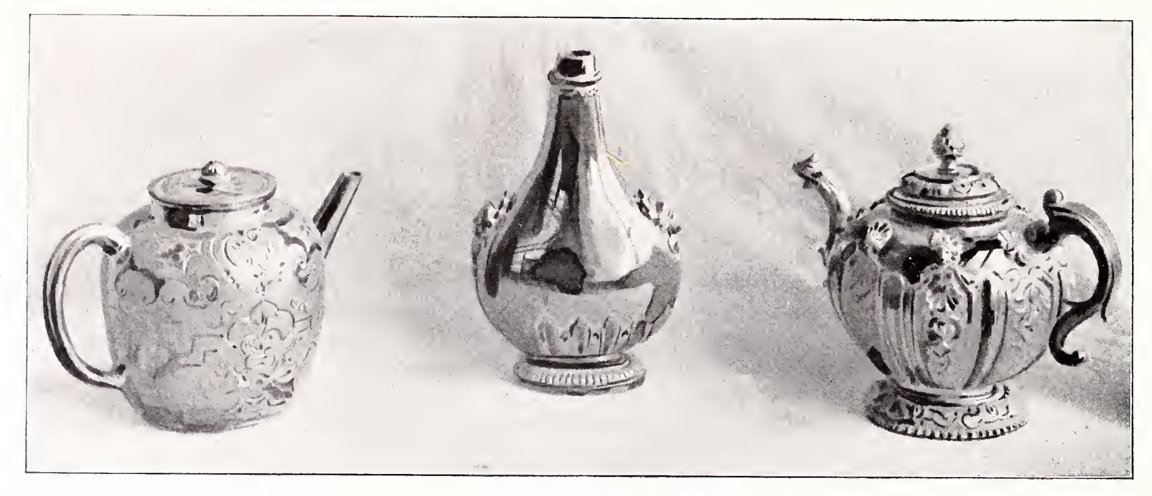


ABB. 6. KANNEN UND FLAKON. ROTBRAUNES GESCHLIFFENES UND POLIERTES BÖTTGERSTEINZEUG.

Museum zu Gotha.

unmittelbar anschließende Einfluß des Barocks auf Architektur und Ornamentik dieser keramischen Produkte. Denn was anderes als eine Barockkunst ist letzten Endes die chinesische und japanische Porzellankunst mit ihren oft genug launenhaft abspringenden Formen, ihren kapriziösen Ornamenten. Jakob von Falke hat ganz recht, wenn er von dem ostasiatischen Porzellan sagt*): „Im Wesen waren ja auch die Kunstformen des Chinesentums ein Rokoko, und so brauchte nicht einmal (in der Frühzeit des Meißner Porzellans, also noch unter Böttger) der Charakter geändert zu werden.“

Besonderen Einfluß auf die Formengebung und Verzierung des roten Steinzeugs wie auch des ersten Porzellans scheint der Hofsilberarbeiter Johann Jacob Irminger d. Ä. geübt zu haben. Schon im Jahre 1710 beauftragte ihn der König**)

*) Jakob v. Falke, „Ästhetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte“. Stuttgart, Verlag von W. Spemann. S. 235, 236.

**) Seidlitz, „Die Meißner Porzellanmanufaktur unter Böttger.“ Neues Arch. f. Sächs. Geschichte und Altertumskunde, Band IX. S. 115 ff. (Dresden 1888).



ABB. 7. TEEKANNE. SCHWARZBRAUNES POLIERTES BÖTTGERSTEINZEUG MIT AUFGELEGTEN BLATTRANKEN

9,1 cm hoch. Kunstgewerbemuseum zu Dresden.



DECKELVASE.
Teilweise poliertes, geschliffenes und geschnittenes rotbraunes Böttgersteinzeug mit aufgesetzten Ornamenten, 64 cm hoch Porzellansammlung zu Dresden.



„bei dero Porcellain-Fabrique hülfreiche Hand zu leisten und auf solche Inventiones zu dencken, damit teils außerordentlich große, teils andere Sorten sauberer und künstlicher Geschirre möchten gezeuget werden“.

Für den Wunsch des Königs, daß die Steinzeug- und Porzellanerzeugnisse Böttgers nicht ausschließlich chinesischen und japanischen Vorbildern nachgeformt und nachdekoriert, sondern auch im Geiste des herrschenden (Barock-) Geschmackes gebildet und verziert werden möchten, spricht die Stelle aus einem Irminger angehenden Aktenstücke, daß das inländische Porzellan dem

„indianischen an allerhand Façons und großen auch massiven Stücken als Statuen, Kolumnen, Servicen u. s. w. weit übergehen möchte“.

Das plastische Talent Irmingers war in der Tat ein so frisches und bewegliches, daß das Vertrauen des Königs in diesen Künstler voll berechtigt war; Böttger selbst bestätigt die befruchtende Tätigkeit dieses ersten europäischen Porzellanmodellierers, indem er von ihm sagt:

„Er hat gemacht aus schlechten Töpfern guthe Künstler und sich Mühe geben, dem Werck mit Rath und That von Zeit zu Zeit zu assistiren.“

Die Porzellansammlung zu Dresden legt beredtes Zeugnis von der fleißigen und ergebnisreichen Tätigkeit Irmingers ab; er entwarf nicht nur zahllose Formen für Eß- und Trinkgeschirre, sondern auch für Vasen (vgl. Tafel III) und Krüge, Leuchter, Schalen und Büchsen, ja selbst für Reliefdarstellungen, Büsten, kleine Figuren und Kruzifixe. Da die rote Steinzeugmasse (Anm. 8) sich ausgezeichnet

ABB. 8. :: TEETOPF IN ROTBRAUNEM :: BÖTTGERSTEINZEUG MIT :: FACETTENSCHLIFF. ::



Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.

polieren, schleifen und gravieren ließ, so blieben die Irmingerschen Arbeiten nicht auf die Formengebung allein beschränkt; man verzierte die Flächen der Gefäße reich mit aufgesetzten Ornamenten und erhöhte diese durch aufgetragene Gold- und andere Farben oder man gab ihnen kunstvolle Schleifmuster (vgl. Abb. 8). Die zunächst auch hier vorzugsweise dem ostasiatischen Vorbilde nachgeschaffenen Dekors wurden später ebenfalls durch solche ersetzt, die dem herrschenden Geschmacke entsprachen, also im Charakter des Barocks gehalten waren. Auf wessen Einfluß diese künstlerisch ganz ausgezeichnet wirkenden Bemalungen und plastischen Verzierungen zahlreicher roter Porzellangebilde zurückzuführen sind, läßt sich heute nicht mehr sicher nachweisen; es scheint der Zeichnenlehrer Blumenthal gewesen zu sein, der seit dem Jahre 1711 in der Besoldungsliste der Böttgerschen Unternehmung mit aufgeführt wird. Ihm standen als Gehilfen der Goldarbeiter Johann Carl Bähr, der Maler Johann Schäffler, der Lackierer Martin Schnell und der Filigranarbeiter Stefky zur Seite.

Das Glühen der Geschirre besorgte der Holländer Peter Eggebrecht, den man sich von Berlin hatte kommen lassen, das Drehen und Formen der Hoftöpfer Fischer. Dieser letztere scheint seine Tätigkeit indessen nicht lange ausgeübt zu haben, da er den Ansprüchen Irmingers nicht genügte. Ersetzt wurde er zunächst wohl durch Eggebrecht, der seine Ausbildung in Delft erhalten hatte und mit den Formen vertraut war, die Irminger entwarf. Eggebrecht bildete sich mit der Zeit drei Gehilfen heran, die Töpfer Peter Geitner, Joh. Georg Krumbholz und Gottfr. Lohse. Der anstelligste davon scheint der aus Pirna herbeigeholte Geitner gewesen zu sein, der die Gefäße auf der Töpferscheibe aufdrehte.

Schon die Masse des roten Steinzeugs versuchte Böttger in den Dienst der reinen Kunst zu stellen. Mit Recht hebt Zimmermann*) das niemals bisher gebührend gewürdigte Verdienst Böttgers hervor,

*) Zimmermann, Ernst, „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans“, S. 143 ff.



KAFFEEKANNEN UND ZUCKERDOSE. HÖROLDTSCHE PERIODE. UM 1730.

W. von Dallwitz in Berlin.



das er sich damit um die keramische Plastik erwarb. „Zum ersten Male seit der Antike“, so sagt Zimmermann, „gab es nun wieder eine spezifisch keramische Skulptur . . . So ist Böttger auch Begründer der neueren keramischen Plastik geworden und hat dadurch die europäische Kunst um ein beträchtliches und sehr reizvolles Gebiet erweitert.“

Begonnen wurde mit unmittelbaren Abformungen chinesischer Porzellanvorbilder aus den Sammlungsbeständen des Königs; hierher gehört z. B. eine Kuaninstatuette (Abb. 9), die sich im Besitze der Dresdner Porzellansammlung befindet. Aber bald machte man sich auch schon hier von der Nachbildung der ostasiatischen Vorbilder frei und versuchte, Arbeiten im europäischen Geschmack herzu-



ABB. 9. :: CHINESISCHE HEILIGE. :: ROTBRAUNES :: BÖTTGERSTEIN- :: ZEUG MIT :: SCHWÄRZL. OBERFLÄCHE. :: 37,5 cm hoch. Porz.-Samml., Dresden.

stellen. Freilich handelte es sich auch dabei zunächst wohl nur um reine Abformungen. So stellt sich z. B. der kleine Apollokopf (Abb. 10) der sich ebenfalls in der Dresdner Porzellansammlung befindet, als eine Nachbildung von Lorenzo Berninis Marmorgruppe Apollo und Daphne (in der Villa Borghese zu Rom) dar; ein großer Kinderkopf ist wohl einer Arbeit Fiammingos, und ein Vitelliuskopf ist einem antiken Vorbild nachgeschaffen worden. Auch diese Stücke befinden sich in der Dresdner Porzellansammlung.

Alle diese Stücke wurden geformt, was sich schon aus dem Vorkommen von Formennähten bei den meisten von ihnen ergibt. Daneben aber wurden von einem Plastiker — Irminger war es auf keinen Fall —, dessen Name unbekannt geblieben ist, auch schon Einzelarbeiten von erstaunlicher bildnerischer Kraft hergestellt. Eines der schönsten Stücke dieser Art ist das im Museum zu Gotha befindliche Kruzifix (Tafel V), und weiter sei hingewiesen auf sechs Figuren aus der italienischen Komödie (Abb. 11), die später auch in Porzellan dargestellt wurden. Endlich gehört hierher auch eine Porträtfigur Augusts des Starken (Abb. 12), die den König im Harnisch und Mantel, mit dem Marschallstab in der Rechten, mit stolz erhobenem



ABB 10. :: APOLLO- :: KOPF. :: BÖTTGER- :: STEINZEUG. NACH BERNINI.



KRUZIFIXUS.
Böttgersteinzeug
Zum grössten Teil geschliffen
Höhe 40 cm
Museum zu Gotha.





ABB. 11. FIGUREN AUS DER „ITALIENISCHEN KOMÖDIE“ BÖTTGERSTEINZEUG.
FAST GANZ GESCHLIFFEN. HÖHE DER MITTLEREN FIGUR 19 cm.
Museum zu Gotha.

Haupte zeigt. Die bisherige Annahme, daß es sich bei dieser in mehreren Abarten vorhandenen Statuette um eine Arbeit Johann Christ. Ludwig Lückes handelt, läßt sich nicht aufrechterhalten, denn dieser wurde erst 1705 geboren, während jene Königsfigur wohl schon um das Jahr 1711 herum entstanden ist.

War die Zusammensetzung der Masse und Glasur des weißen Porzellans Böttger im Jahre 1709 geglückt, so gelang die fabrikmäßige Herstellung wohl erst fünf Jahre später, im Jahre 1713. Zur Bereitung der Masse wurde in der ersten Zeit vorwiegend der Colditzer Ton verwendet. Da dieser stark eisenoxyd- und titanhaltig war, so brannte sich das zunächst gewonnene Porzellan nicht rein weiß, sondern gelblich und war, trotz der reichlichen Verwendung von Alabaster als Flußmittel, nur wenig durchscheinend. Infolge der späteren Verwendung der sogenannten „Schnorrschen Erde“ besserte sich die Farbe, wenngleich sie niemals zu Böttgers Zeit das reine Weiß der späteren Perioden erhielt. Böttgerporzellane in durchaus weißer



ABB. 12. :: AUGUST II. MIT :: MARSCHALLSTAB :: ROTBRAUN. BÖTTGERSTEINZEUG :: 11,5 cm hoch. :: Ehemals im Besitze der C. H. Fischerschen Sammlung zu Dresden.



ABB. 13. BÖTTGERPORZELLAN MIT AUFGELEGTEN, GEFORMTEN BLUMEN.
HÖHE DER DECKELVASE 31 *cm.*
Porzellansammlung zu Dresden.



ABB 14. BÖTTGERPORZELLAN, MIT LACKFARBEN BEMALT.
HÖHE DER DECKELVASE 27 cm.
Porzellansammlung zu Dresden.

Masse sind nach Zimmermann als spätere Nachbildungen und Ausformungen Böttgerscher Modelle anzusehen. Die Glasur der frühesten Stücke ist ziemlich zähe und liegt dicker auf als später, ist aber bereits von großer Glätte und Sauberkeit.

Die größte Schwierigkeit bereitete mangels ausreichender Öfen in der ersten Zeit das Brennen. Ein Teil der Stücke mißriet immer, und auch von den gelungenen zeigten viele Brandrisse, andere zusammengeflossene Glasur, sodaß, z. B. zwischen den Reliefauflagen der Gefäße, eine grünlich-glasige, blasige Schicht entstand.

Die Gefäße mit Reliefauflage nach Art des Steinzeugs blieben zumeist unbemalt (Abb. 13). Die ersten tastenden Versuche, das Porzellan farbig zu dekorieren, machte Böttger mit Lackfarben (Abb. 14), und zwar geschah das, um den Reliefbelag wirksamer von der Gefäßfläche loszulösen. Hierbei wurden stilisierte Ornamente in der Regel kalt vergoldet, Blumen und Blätter dagegen bunt bemalt. Unmittelbar auf die Gefäße wurden Lackfarben nur in seltenen Fällen aufgetragen.



ABB. 15. BÖTTGERPORZELLAN MIT ORNAMENTALER EMAILMALEREI.
HÖHE DES DECKELTOPFES 14 cm.
Porzellansammlung zu Dresden.

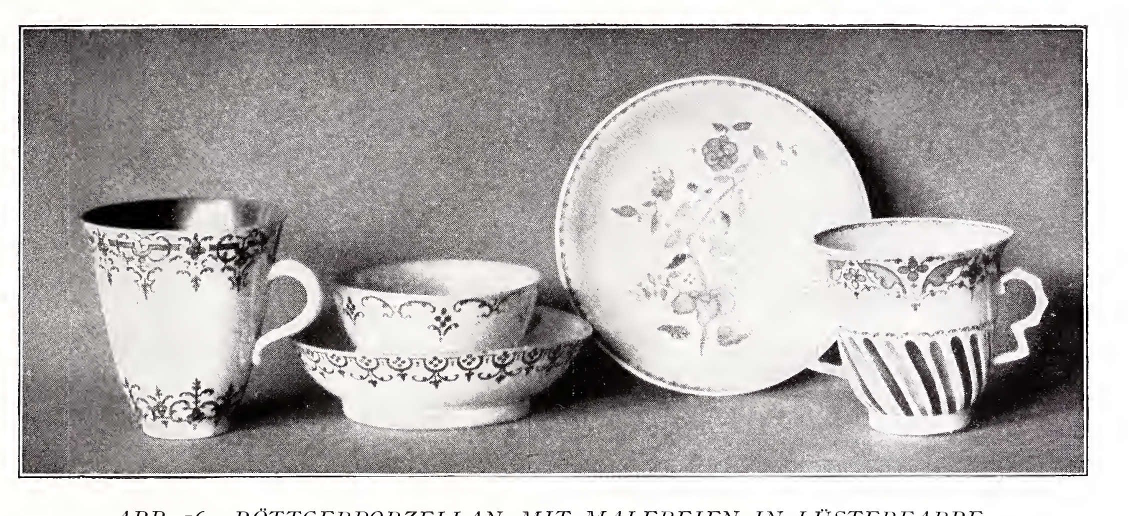


ABB. 16. BÖTTGERPORZELLAN MIT MALEREIEN IN LÜSTERFARBE.
HÖHE DER LINKEN TASSE 8 cm.
Porzellansammlung zu Dresden.

Auch der Emailmalerei (Abb. 15) wandte sich Böttger schon frühzeitig zu, wenn auch nicht mit besonderem Erfolge, sodaß sein Ehrgeiz starke Anregungen zur Vervollkommnung dieser Dekorationsart erhalten hätte. Die Emailfarben waren zwar leuchtend im Ton, aber es fehlte ihnen der rechte Emailcharakter; die Silberfarbe spielte stark ins Schwärzliche. Am besten gelang noch eine rosaviolette Lüsterfarbe, „Perlmutterglasur“ (Anm. 9) genannt, die, in der folgenden Periode ganz außerordentlich vervollkommnet, später eine große Rolle im Betriebe Meißens gespielt hat. Sie wurde sowohl zur Darstellung von Ornamenten (Abb. 16), in diesem Falle vielfach von Goldkonturen begleitet, wie auch als Fondfarbe benutzt.

Auch die Emailfarben dienten zunächst nur zur Belebung des Reliefwerks. Dann aber verwendete man sie auch zur Dekorierung der glatten Flächen. Und schon in dieser Frühzeit findet man hier neben Borten- und Kantenmustern, Blatt- und Blütenranken und Fruchthaufen sogenannte Chinoiserien (Abb. 17), ja sogar größere Kompositionen mit reichem Figurenwerk in Anlehnung an Gemälde von Watteau. Zimmermann freilich glaubt, daß die zuletzt genannten Malereien schon der Zeit unmittelbar nach Böttger angehören. Ihr Urheber ist allem Anscheine nach der Maler und Goldarbeiter Funke gewesen, der seit dem Jahre 1713 für die Manufaktur tätig war.

Die Blaumalerei unter Glasur führte während der Böttgerzeit zu keinen brauchbaren Ergebnissen. Trotz der vielen Bemühungen gerade um sie, geriet sie immer entweder zu blaß oder zu dunkel in der Farbe, verschwommen im Ornament.

Auch die plastischen Erzeugnisse dieser Zeit sind keineswegs bedeutungsvoll, nicht annähernd so groß, wie es die im Steinzeug waren. Anfangs beschränkte man sich vollkommen auf die Abformung chinesischer Stücke, oft unter Verwendung derselben Formen, die für die Steinzeugplastiken angefertigt worden waren. Dann aber begann man auch hier mit der Anfertigung kleinerer freier Skulpturarbeiten. Hierher gehören die mit Emailfarben bemalten sogenannten Callotfiguren (Abb. 18). Auch kleinere, naturalistisch auf-



ABB. 17. BÖTTGERPORZELLAN MIT MALEREI IN EISENROT
DER TELLER MIT „CHINOISERIE". HÖHE DER OBERTASSE 8 cm.
Porzellansammlung zu Dresden.

gefaßte Tiere (Abb. 19) wurden bereits jetzt dargestellt. Der abgebildete Humpen (Abb. 20) in Gestalt eines Schlüssels gehört auch noch der Böttgerzeit an.

Böttger hinterließ bei seinem Tode seinen Nachfolgern mancherlei Arbeit. Es gehörte die ganze enthusiastische Begeisterung des Königs dazu, die Freude an der Böttgerschen Erfindung nicht zu verlieren, die ihn bisher ungezählte Tausende von Talern gekostet, ihm manche Stunde der Enttäuschung bereitet hatte. Die Fabrik hatte sich nicht in dem Maße entwickelt, wie der König und wohl auch Böttger es erwartet hatten, und auch die Ergebnisse, soweit das weiße Porzellan in Frage kam, waren zunächst nur recht bescheidene und versprachen nicht allzuviel für die Zukunft der Böttgerschen Erfindung. Daß Böttger bis zu seinem Tode eifrig bestrebt gewesen ist, die Masse des Porzellans zu vervollkommnen, sie von den Un-



ABB. 18. CALLOTFIGUREN. BÖTTGERPORZELLAN MIT EMAILFARBEN BEMALT.
HÖHE DER MITTLEREN FIGUR 16 cm.
Sammlung Gumbrecht zu Berlin.

regelmäßigkeiten zu befreien, die ihr noch anhafteten, ihre Farbe zu verbessern, kurz, sie in dem Maße der Masse des ostasiatischen Porzellans gleichwertig zu machen, wie es ihm gelungen war, durch sein rotes Steinzeug einen völligen Ersatz des roten chinesischen Steinzeuges zu schaffen, das darf ohne weiteres anerkannt werden. Und auch darin rastete sein Ehrgeiz nicht, die blaue Kobaltfarbe unter Glasur so herzustellen, daß die Geschirre, die mit ihr dekoriert wurden, in Wettbewerb mit den chinesischen und japanischen Vorbildern treten konnten. Daß ihm indessen weder das eine noch das andere der erstrebten Ziele zu erreichen bestimmt war, ist Beweis genug dafür, welche Schwierigkeiten sich der Materialverbesserung und der farbigen Behandlung in den Weg stellten.

Jeder, der sich zu Böttgers Nachfolgerschaft berufen glaubte, versprach natürlich die Verbesserung der Masse und die brauchbare Herstellung der blauen Unterglasurfarbe. Der erste, der Kommerzienkommissar Joh. Gottfried Meerheim, brachte der Weiterentwicklung des Böttgerschen Werkes mehr Schaden als Nutzen. Die über die Fabrik eingesetzte Kommission mußte am 13. Juli 1725 über Meerheim berichten:

„Er liegt ohne dem mit seinem Sohne (Konrad David), einem Pfuscher in der Mahlerey, unter der Decke und hat durch Vertrödelung seiner unächten und unbeständigen Mahlerey dem Königl. Wahrenlager mancherley auf 1000 Thlr. leicht anlauffenden Schaden getan. Seine groben mancherley Farben, denen er wenig procuriret, schafften gar keinen Nutzen.“

Glücklicher waren zwei andere Arkanisten (Anm. 10). Der eine

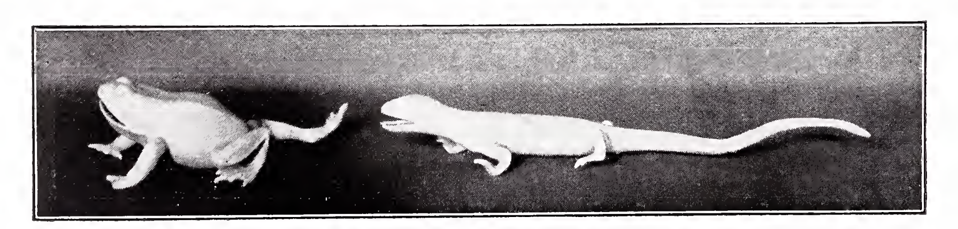


ABB. 19. FROSCH UND EIDECHSE. BÖTTGERPORZELLAN.
HÖHE DES FROSCHES 3 cm.
Porzellansammlung zu Dresden.

hieß Johann Georg Mehlhorn. Ihm gelang es im Verein mit seinem Vater, das Porzellan in reinerem Weiß als bisher herzustellen, es auch gleichmäßiger im Brande zu gestalten. Aber an der Verbesserung der blauen Kobaltfarbe unter Glasur scheiterte auch sein Können. Der andere war der Obermeister David Köhler; er richtete seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Verfeinerung der Porzellanmasse, in der Annahme, daß eine feingeschlämmte Masse die blaue Unterglasurfarbe leichter annehme. Auch seine Bemühungen bedeuteten einen kleinen Erfolg, wenn auch nicht den gewünschten und für den Wettbewerb mit den asiatischen Porzellanen notwendigen.



ABB. 20. TRINKBECHER IN FORM EINES SCHLÜSSELS.
BÖTTGERPERIODE. WEISSES, PLASTISCH VERZIERTES PORZELLAN.

II.

Die Entwicklung unter Höroldt (Herold)*).

(1720—1735.)

Dieser Erfolg sollte dem Maler Johann Gregor Höroldt (Anm. 11) vorbehalten bleiben, der etwa ein Jahr nach Böttgers Tode von Wien nach Meißen kam. Ihm gelang nicht nur die wesentliche Verbesserung der Masse, sondern auch die brauchbare Herstellung eines Unterglasurkobaltblaus und eines Unterglasurkupferrots sowie zahlreicher Überglasurfarben: der purpur- und zinnoberroten, der grünen, gelben und violetten. Bereits vom Jahre 1725 an konnte die Meißner Manufaktur Fondporzellane mit gelbem Grunde, seit 1731 auch mit andersfarbigen Gründen herstellen.

Hatte Böttger unter dem Einflusse Irmingers und des herrschenden Geschmacks neben chinesischen und japanischen Formen, Ornamenten und Bemalungen auch solche im Barockstil dargestellt, so schloß sich Höroldt, wenigstens in der ersten Zeit seiner Tätigkeit, wiederum fast ausschließlich den fremden Vorbildern an, sowohl in der allgemeinen Formengebung wie im Dekor. Wohl wurden noch ab und zu neue, im Barockgeschmack gehaltene Formen und Dekors geschaffen, aber diese verdankten ihre Entstehung nicht Höroldts Anregung, sondern Formern, die von Irminger vorgebildet worden waren und in seinem Geiste weiterarbeiteten (Anm. 12). Es ist heute

*) Die frühere Schreibweise Herold, die auf Grund der Eintragung im Kirchenbuch erfolgt war, ist um deswillen aufgegeben worden, weil bei den Unterschriften in den Meißner Akten stets die Form Höroldt gebraucht wird.

kein Zweifel mehr daran, daß Höroldt der Einführung europäischer Formen eher hinderlich als förderlich gewesen ist; wäre es seinem persönlichen Geschmacke nach gegangen, so hätte er sich höchstwahrscheinlich vollkommen darauf beschränkt, die orientalischen Vorbilder nachzuahmen und später frei nachzubilden, deren breite, ruhige Flächen das Weiß des Porzellans neben der Bemalung viel besser hervortreten ließen als die bewegten und kleinen Flächen der inländischen (Barock-) Formen.

Das erscheint durchaus begreiflich angesichts des Reichtums Augusts des Starken an chinesischem und japanischem Porzellan, das Höroldt zum Abformen und Kopieren der Bemalung zur Verfügung stand. Welche Fülle von künstlerischen Anregungen boten diese Schätze dar! Wir dürfen uns nicht wundern, daß Höroldt in seiner Meißner Erstzeit mit faksimilierender Treue kopierte; er war mit Stöltzel (Anm. 10), dem durchgebrannten, aber nach einem Jahre wieder zurückgekehrten Meißner „Arkanisten" von Wien, von der dortigen, 1718 unter dem Protektorate Kaiser Karls VI. gegründeten Porzellanfabrik nach Meißen gekommen. Der Besitzer der Wiener Fabrik*), Claudius du Paquier, war Holländer von Geburt, und Vorbilder für die Bemalung seiner Fabrikate waren neben ostasiatischen Porzellanoriginalen in der Hauptsache die China- und Japandekors der Delfter Fayencen. August der Starke war ganz damit einverstanden, daß Böttgers Nachfolger sich zunächst allein auf die Nachbildung dieser ostasiatischen Vorbilder beschränkte. Noch war ja bisher der Meißner Fabrik nicht die makellose Herstellung der kobaltblauen Unterglasurfarbe gelungen; noch konnten somit jene herrlichen blauen Nankingporzellane, von denen der Chinese sagt, sie seien „blau wie der Himmel zwischen Wolken nach dem Regen", nicht nachgebildet werden. Es ist nicht das geringste der Verdienste Höroldts, daß er es war, der dem Kobaltblau Stetigkeit gab, der in der Behandlung dieser Farbe nach und nach

---

*) Die Wiener Manufaktur war zunächst ein Privatunternehmen und wurde erst, als es nicht florierte, *1744* von der Kaiserin Maria Theresia angekauft und damit zur Kaiserlichen Manufaktur umgewandelt.

zu jener Schönheit, Reinheit und Tiefe gelangte, die an den ostasiatischen Vorbildern so sehr bewundert wurde.

Wie hinsichtlich der Bemalung, so ging auch in bezug auf die Formengebung Höroldts Streben in seiner Meißner Erstzeit vollkommen in der Nachbildung der chinesischen und japanischen Vorbilder auf. Ihm waren die einfachsten und schlichtesten Formen die willkommensten für seine Bemalungen, denn sie boten ihm ja die breitesten Flächen für diese dar, sie gestatteten am vollkommensten die Verteilung der farbigen Dekoration über Teile und Glieder eines Gefäßes.

Aber der große Aufschwung, den die Fabrik fast unmittelbar nach seinem Eintritt nahm, forderte einfach die Einführung neuer Formen, forderte vor allem die Befriedigung des herrschenden Geschmacks durch breitere Betonung des Barockstils (Abb. 21). So wurde denn Höroldt im Jahre 1727 der Modelleur Gottlob Kirchner als plastischer Mitarbeiter beigegeben, dem sich 1728 ein zweiter Modelleur,



ABB. 21. :: BÜSTE DES HOFNARRN JOSEPH :: FRÖHLICH. HÖROLDTSCHE PERIODE UM 1730. :: Porzellansammlung zu Dresden.

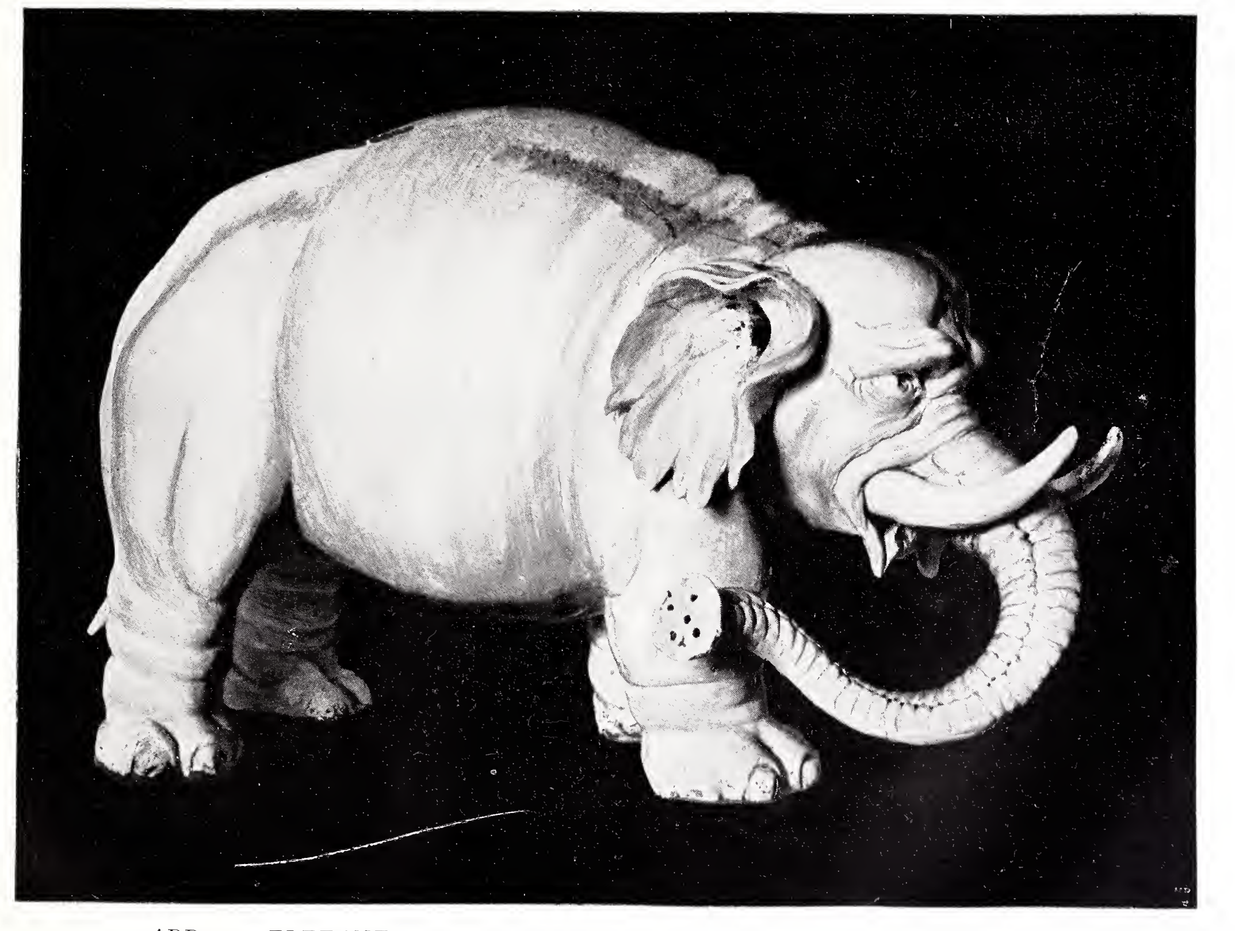


ABB. 22. ELEFANT. UNBEMALT. MODELL VERMUTLICH VON GOTTLOB KIRCHNER.
Porzellansammlung zu Dresden.

der Bildhauergeselle Johann Christ. Ludwig Lücke und 1731 ein dritter, Carl Friedrich Lücke, zugesellte. Der letztere ist allerdings nur zwei Jahre für die Manufaktur tätig gewesen.

Gottlob Kirchner und Johann Christ. Ludwig Lücke bilden das Verbindungsglied zwischen den plastischen Anfängen und der plastischen Blütezeit Meißens, zwischen Irmingers, des ersten guten, und Kaendlers, des zweiten, besten Meißner Plastikers Tätigkeit. Aus dem schon einmal zitierten Reiseberichte J. G. Keysslers vom Jahre 1730, also ehe Kaendler nach Meißen kam, geht hervor, daß schon vor Kaendlers Anstellung in Meißen eine Anzahl großer figürlicher Darstellungen von der Manufaktur ausgeführt worden war, vor allem lebensgroße Tierplastiken; da vor Kaendler Kirchner der begabteste Modelleur der Manufaktur war, so liegt die Annahme nahe, daß die Modelle zu den erwähnten Darstellungen vorzugsweise von ihm herrühren. Und wenn man an diesen Stücken, z. B. einem Elefanten (vgl. Abb. 22), eine auffällige Vernachlässigung der naturalistischen Behandlung des künstlerischen Objekts gegenüber seiner dekorativen Wirkung tadeln will, so darf dem entgegengehalten werden, daß ihr Auftraggeber wohl gar keine naturwahre Modellierung von Tieren wünschte, sondern in Erinnerung an die phantastischen Gestalten der chinesischen und japanischen Tiermythe, den verzerrten Löwen oder den Fo-Hund, das Fabelwesen Kylin oder den langgeschwänzten, schuppenbesetzten Drachen, bizarre, fratzenhafte, barocke Kompositionen. Anders sind die grotesken Übertreibungen in den Proportionen, der Linienführung und der Bewegung von Tiergestalten wie der des Elefanten, der viel zu kurze Beine, ein Ohr, das in seiner Modellierung wie ein Muschelornament anmutet, einen ganz unförmlichen Kopf mit viel zu großen und anatomisch falschgestellten Augen hat, nicht zu verstehen.

Urkundliche Nachweise dafür, daß Kirchner der Modelleur dieser und mancher anderen Tiergestalt war, sind nicht mehr beizubringen oder wenigstens bisher nicht beizubringen gewesen; genannt als selbständig schaffender Künstler wird Kirchner zuerst in einem Berichte vom Jahre 1728, nach dem er „Uhrgehäuse, Schnupftabakdosen,

Leuchter, Wasch- und Gießbecken, auch andere Modelle von gar angenehmer Invention fertiget habe". Zu diesen Arbeiten gehört wohl auch das schöne, 37 cm hohe Uhrgehäuse, das sich früher — ich weiß nicht, ob auch heute noch — in der Eremitage in Petersburg befand. Das Gehäuse ist dem Geschmacke der Zeit entsprechend barock gestaltet und wird von einem Paare sitzender Putten bekrönt, während am Fuße in Bogennischen ein Löwenpaar ruht. Das Kunstwerk trägt die Bezeichnung „den 17. Mayus Anno 1727" in Gold und dazu die Schwertermarke und KPM in Unterglasurblau. Eine andere sehr schöne Arbeit dieser Art befindet sich in der Sammlung v. Klemperer in Dresden (Abb. 23).

Kirchner, 1706 in Merseburg geboren, trat im Jahre 1727, also im Alter von 21 Jahren, in die Meißner Fabrik als Modelleur ein. Da er einen sehr lockeren Lebenswandel führte, mußte er bereits im Jahre 1728, also ein Jahr nach seinem Eintritt in die Fabrik, wieder entlassen werden. Er wurde durch den schon genannten Joh. Christ. Ludwig Lücke ersetzt. Kirchner, der sich von Meißen nach Weimar gewendet hatte, wurde, nachdem Lücke, der sich ebenfalls nicht bewährte, im Februar 1729 wieder entlassen worden war, im Jahre 1730 wieder nach Meißen berufen und im Jahre 1731 sogar zum Modellmeister ernannt. Erst der Eintritt Kaendlers, mit dem Kirchner von Anfang an in gespanntem Verhältnis stand, in die Fabrik scheint maßgebend geworden zu sein für den endgültigen Austritt Kirchners aus ihr, der im Jahre 1733, nach sechsjähriger Tätigkeit, erfolgte. Ein Beweis dafür, daß diese Tätigkeit nicht verdienstlos war, ergibt sich aus einem Berichte*) der für die Porzellanmanufaktur eingesetzten Kommission vom 26. März 1732, in dem es u. a. heißt:

„*daß er* (*Kirchner*) *seine Arbeit wohl verstehet und nutzbar zu gebrauchen* (*sei*), *auch den andern Modellirer Kaendler nach seinen inventiones und sonst übertrifft.*"

---

*) Akten der Meißner Porzellanmanufaktur im Sächs. Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Loc. 1341, Vol. VI, Bl. 203.



ABB. 23. UHRGEHÄUSE.
MODELL VON GOTTLOB KIRCHNER. BEMALUNG VON JOHANN GREGOR HÖROLDT.
HÖHE 45 cm. Um 1730.
Sammlung v. Klemperer zu Dresden.

Kirchner ist der Schöpfer der beiden großen Vasen (Abb. 24) im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die weiß glasiert und mit vergoldeter Bronze montiert sind. Weiter ist er der Erschaffer einer Kreuzigung (Tafel VI), gleichfalls einem Besitzstück des Leipziger Kunstgewerbemuseums, und einer Petrus- und einer Paulus-Figur (Abb. 25). Die letztere, 97 cm hoch, befindet sich ebenfalls im Leipziger Kunstgewerbemuseum; die erstere erreichte gar die außerordentliche Größe von fast $1^1/_2$ m. Man kann sich, angesichts der starken Brandrisse, die beide Stücke aufweisen, vorstellen, welche Schwierigkeiten in dieser Zeit noch immer beim Brennen zu überwinden waren.

Nach den Akten modellierte Kirchner allein im Jahre 1732 drei größere religiöse Darstellungen, und zwar „den heiligen Wenceslaum nebst einem Postament, so mit Kriegsarmaturen und anderen Figuren verzieret ist", weiter „ein großes Marien-Bildt, den Herrn Christum auf dem Schoß liegend habende, nebst anderen daran befindlichen



ABB. 24. VASE. MIT VERGOLDET. BRONZE MONTIERT. VON GOTTLOB KIRCHNER. 104 cm hoch. :: Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. ::



KREUZIGUNG.
Um 1730–1735
Höhe 125 cm
Modell von Gottlob Kirchner
Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.



Ornamenten", und endlich „den sogenannten heil. Antonium von Padua nebst einem Postament mit allerhand Zierrathen".

In einem Berichte vom September 1732 wird Kirchner als Erschaffer einer Statue Augusts des Starken „$3^1/_2$ Elle hoch in done" genannt. Diese Arbeit ist bisher nicht zu ermitteln gewesen. Dagegen glaubt Berling, daß die kleine (11 cm hohe), mit Lackfarben bemalte Statuette Augusts des Starken (Abb. 26), die, gleich der Figur in Böttgersteinzeug, den König in römischer Imperatorentracht — mit schwarzem, goldverziertem Brustpanzer und violettem Mantel —, aber in weit freierer Haltung als die Steinzeugarbeit darstellt, eine Arbeit Kirchners sein könnte. Berling — und ich mit ihm — hatte diese Arbeit nach dem Hinweise Lessings Joh. Chr. Ludwig Lücke zugeschrieben. Zimmermann freilich setzt diese Arbeit noch in die Böttgerperiode,



ABB. 25. APOSTEL (PAULUS). MODELL VON GOTTLOB KIRCHNER. 97 cm hoch Kunstgewerbemuseum zu Leipzig

und da ich ihm beipflichte in der Annahme, daß sie und die mehrfach genannte Figur in Steinzeug von ein und derselben Hand geschaffen zu sein scheinen, so wird Berlings neuerliche Vermutung sich kaum halten lassen. Denn die Steinzeugfigur ist sicherlich nicht erst nach Kirchners Eintritt in die Fabrik geschaffen worden. Ob die in dem Keysslerschen Berichte erwähnten „rothen Gefäße von unterschiedener Erfindung", jene großen, rotlackierten und vergoldeten Kannenvasen in der Dresdner Porzellansammlung, Arbeiten Kirchners sind, hat sich bisher nicht einwandfrei feststellen lassen.

Ist nach alledem, was über Kirchner als Plastiker bekannt geworden ist, der Schluß berechtigt, daß die Begabung dieses Künstlers in Meißen entweder nicht genügend erkannt, oder daß er durch seinen Nebenbuhler Kaendler nach und nach aus dem Wettbewerb verdrängt worden ist, so muß auch von Joh. Christ. Ludwig Lücke gesagt werden, daß er in der Manufaktur sich als figürlicher Plastiker nicht ins rechte Licht zu setzen vermochte. Denn im Grünen Gewölbe zu Dresden sind Elfenbeinschnitzereien von seiner Hand, u. a. ein



ABB. 26. :: AUGUST II. MIT MARSCHALL- :: STAB. ::
MIT LACKFARB. BEMALT. PORZELLAN. 11 cm hoch. :: Ehemals im Besitze der C. H. Fischerschen Sammlung zu Dresden.

Kruzifixus (D. D. 1737) vorhanden, welche bedeutsam für sein bildhauerisches Können sprechen. Lücke war im April des Jahres 1728 in Meißen angestellt worden, ursprünglich als Nachfolger Kirchners; in dem Kommissionsbericht vom 15. März 1728, der die Anstellung befürwortet, heißt es (in den Vorsätzen ist in tadelnder Weise von Kirchner die Rede):

„*sondern auch Ew. Königl. Majt. selbst die allergnädigste Intention hegen, einem andern Modellirer, dem Bildhauer Gesellen Lücken, so mit Ew. Majt. höchst mildesten Vorschub in frembden Ländern ein Zeitlang sich umgesehen, und sich dadurch zu dergleichen Arbeith, wie er es bereits erwiesen, wohl qualificiret, annehmen zu lassen; zu welchem Ende er auch nechtens in der Fabrique auf die mit Kirchnern vorher getroffene conditiones recipiret und mit gewisser schriftlicher Instruction versehen werden soll*“.

Aber schon im September desselben Jahres berichtete die Kommission, unzufrieden mit Lückes Leistungen:

„*Hingegen thut der hiesige Modellmeister Lücke noch immer sehr douce mit seiner Kunst, und wäre nunmehr bald Zeit, wenn er es dem vorigen Bildhauer Kirchner, als seinem antecessori im modelliren und poussiren wo nicht zuvor, doch wenigstens gleich thun wollte*“.

Und nicht lange danach macht die Kommission dem Künstler den Vorwurf, daß er „in der Zeichnung wenig, in der Architektur aber garnichts verstehe“. Im Widerspruch hierzu steht nicht nur die Tatsache, daß er die Lehrlinge der Manufaktur nach Feierabend im Zeichnen unterrichten mußte, sondern vor allem, daß er als Elfenbeinplastiker Hervorragendes leistete, auch im architektonischen Aufbau eines Kunstwerks. Es sei gerade in letzterer Beziehung auf die schöne Elfenbeingruppe „Die Wiedererweckung der Kunst“ von ihm hingewiesen, die sich im Grünen Gewölbe zu Dresden befindet. Lücke scheint eine Zeitlang an der Wiener Porzellanmanufaktur tätig gewesen zu sein; da er dort Obermodellmeister wurde und 1500 Gulden Gehalt erhielt, so muß er sich durch vortreffliche Leistungen hervorgetan haben.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

War die Zeit, während welcher Höroldt die künstlerische Leitung der Manufaktur hatte, auch nicht übermäßig ergebnisreich in bezug auf Vermehrung und Verbesserung des Formen- und Modellbestandes, so war sie doch immerhin keineswegs so arm, wie lange Zeit hindurch angenommen worden ist. Gearbeitet wurde in Meißen, auch ehe Kaendler dorthin kam, mit erstaunlichem Fleiße, und manche bildnerische Begabung gewann Ausdruck, deren Name der Nachwelt völlig verloren gegangen ist. So befinden sich in der Porzellansammlung zu Dresden zwei große, mit Lackfarben bemalte Chinesenbüsten,



ABB. 27. PAGODE.
MIT EMAILMALEREI. UM 1725—1730.
Porzellansammlung zu Dresden.

Mann und Frau, die sich verliebt lächelnd anblicken. Wer ihr Urheber ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; daß es aber Kaendler nicht gewesen sein kann, ergibt sich aus dem Umstande, daß sie noch mit Lackfarben bemalt sind, ein Verfahren, das in Meißen nur bis zu Ende der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts angewendet wurde. Auch von den bekannten Pagoden (vgl. Abb. 27) lassen einzelne Stücke erkennen, daß ihre erste Herstellung schon in die Höroldtzeit vor Kaendler zu setzen ist.

„Inventiones“ im höheren Sinne freilich, wirkliche Kunstwerke wurden auf plastischem Gebiete in Meißen während der Zeit, wo Höroldt den alleinigen künstlerischen Einfluß auf die Manufaktur übte, nicht geschaffen; diese blieben dem Modelleur Johann Joachim Kaendler vorbehalten, dessen hervorragende bildhauerische Begabung August der Starke an Arbeiten erkannte, die Kaendler für das Grüne Gewölbe in Dresden ausgeführt hatte. Vom Jahre 1731 an wirkte Kaendler als Modelleur an der Meißner Manufaktur; vom Jahre 1735 an erhielt er entscheidenden Einfluß auf den plastischen Teil ihrer Erzeugnisse.

So bescheiden die Verdienste Höroldts um die Formengebung des Meißner Porzellans sind, so bedeutungsvoll sind sie auf dem Gebiete der Bemalung. Mit reicher malerischer Anschauung begabt und voller Fleiß und Liebe zur Sache, entstanden unter seiner geschickten Hand viele Hunderte der köstlichsten Porzellanbemalungen. Ein feinfühliger Nachbildner namentlich des japanischen Arita- und Imariporzellans, verwertete er zunächst als dekorative Vorwürfe die Darstellungen aus dem ostasiatischen Porzellanbesitze seines Königs: die Ume- (Pflaume), Schwarzdorn-, Kornähren-, Kiefern-, Chrysanthemum- und Päonienmuster, die Paradiesvogel-, Kranich- und Rebhuhnmotive, die Darstellungen der Drachen-, Löwen- und Tigerbilder, die Schmetterlings-, Astwerk- und andere orientalische Tier- und Pflanzenmotive. Mit der unaufhörlichen Bereicherung seiner Palette wurden seine Dekors immer bunter, malerischer und vielgestaltiger, immer leuchtender und gerundeter. Zu den stilisierten

Pflanzen- und Tierornamenten gesellten sich Schilderungen aus dem chinesischen, zuweilen auch aus dem japanischen Leben, die in einer ihm ganz eigentümlichen, künstlerisch höchst reizvollen und vornehmen Vermischung des exotischen Elementes mit den europäischen Ornamenten des Spätbarocks in Kartuschen und Medaillons eingebettet wurden (sog. „Chinoiserien“). Ihren Höhepunkt in künstlerischer und technischer Beziehung hat die Höroldtperiode in jenen mit miniaturartiger Feinheit und Grazie gemalten, von höchster, reizvollster Farbigkeit übergossenen Landschaften mit und ohne Figuren, Stilleben u. a. m. gefunden, die entweder von Blumengirlanden, Ranken, Bändern, zwischen denen sich oftmals goldenes Netzwerk spinnt, umzogen sind, oder in purpurfarbenen, grünen, gelben, violetten und anderen Fonds (vgl. Tafel IV) stehen. In den ersten derartigen Stücken werden die Farben noch sparsam verwendet. Die Landschafts- oder Figurenschilderungen sind in einer Farbe, häufig in Purpur, oft auch in Schwarz, gehalten; das umgebende Ranken- und Bänderwerk ist dann zumeist in Gold ausgeführt. Nicht selten sind solche Stücke, fast ausschließlich Geschirre, manchmal auch Tabatièren, ganz mit Gold bemalt (sogenannte „Goldchinesen“). Die figürlichen Teile solcher Stücke wurden dann nach der Bemalung leicht graviert, sodaß die Goldbemalung Erhöhungen und Vertiefungen, Licht- und Schattenpartien zeigt. Von manchen solchen einfarbig in einem Zierrahmen stehenden Figuren- oder Landschaftsdarstellungen wird angenommen, daß sie nicht in der Manufaktur, also unter Höroldts persönlichem Einflusse, entstanden. Die Annahme ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Denn die gröbere, zuweilen auch recht steife Zeichnung auf diesen Stücken, die Kupferstichen nachgebildet erscheinen, steht in sehr auffälligem Gegensatze zu der feinen, ganz augenscheinlich Watteauschen Gemälden nachgeschaffenen Malerei, wie sie z. B. die in Abb. 28 wiedergegebene Kartusche aus einer Punschterrine der ehemals C. H. Fischerschen Sammlung zeigt. Das Stück befindet sich jetzt im Besitze eines Cölner Sammlers. Es hat ovale Form mit hochansteigenden Wänden. Die seitlich stehenden, stark reliefierten Henkel haben

die Form von Faunmasken, deren Kopfschmuck aus drei ebenfalls reliefierten, leicht bemalten Straußenfedern besteht. Der hoch geschwungene Deckel ist bekrönt von einem reichgegliederten profilierten Deckelknopfe. Deckel und Tonne tragen auf der Vorder- und Rückseite je ein großes Medaillon, das umrahmt ist von lebhaft bewegtem Schnörkel- und Bandwerk mit Gitterdurchbrechungen und Girlanden in Eisen- und Purpurrot. Die vier Felder der Medaillons werden von Landschaften und Parkansichten mit reicher Figurenstaffage im Geschmacke Watteaus gefüllt. Zwischen den vier Medaillons ist je ein stilisiertes farbenreiches Blumenbukett in orientalischem Geschmack angebracht. Der Deckelrand wird von einer zierlichen Spitzenbordüre in Gold gebildet, in der sich ausgesparte Felder mit Landschaftsdarstellungen in purpurroter Farbe befinden. Die Arbeiten dieser Art scheinen unter dem Einflusse des Pariser Kaufmanns Lemaire (Anm. 13), der mit der Manufaktur in regen geschäftlichen Beziehungen stand, eine Zeitlang stark betont worden zu sein. Lemaire ließ die von ihm bestellten Porzellane z. T. nach Zeichnungen anfertigen, die er von französischen Künstlern, z. B. Meissonier, hatte entwerfen lassen.

— — — — — — — — — — — — — — — — —



Als Höroldt von Wien nach Meißen kam, war es dort um die Farbenpalette sehr armselig bestellt. Man hatte wohl Versuche mit blauer Farbe gemacht, war aber zu höchst unbefriedigenden Ergebnissen gekommen; geglückt waren eigentlich nur Bemalungen mit Gold. Bemalungen in Silber oder Schwarz aus der Zeit Böttgers scheinen nicht in der Fabrik ausgeführt, sondern unabhängig von ihr von dritter Seite vorgenommen worden zu sein. Die Bemalungen in Gold hatte unter Böttger der Goldarbeiter Funke besorgt, und er führte diese Tätigkeit auch nach Höroldts Eintritt in die Fabrik zunächst noch weiter fort; erst im Jahre 1726 übernahm dieser auch die Goldbemalung mit. Eine der ersten Aufgaben Höroldts war die Her-



ABB. 28. KARTUSCHE AUS EINER PUNSCHTERRINE.
HÖROLDTSCHE PERIODE UM 1730.
34 cm hoch, 26,5 cm breit.
Ehemals im Besitze der C. H. Fischerschen Sammlung zu Dresden.

stellung bunter Farben für Porzellanbemalung, vor allem der vielgenannten blauen und einer roten. Es bedurfte nicht allzu langer fruchtloser Versuche, bis es ihm gelang, eine brauchbare blaue Unterglasurfarbe (Anm. 14) und bald darauf auch eine kupfer- bis braunrote Unterglasurfarbe herzustellen. Als Schmelz- oder Überglasurfarben (Anm. 15) gelang ihm die Herstellung einer purpur- und zinnoberroten, sowie ferner einer grünen, gelben und violetten Farbe. Die Herstellung der Zeichnungen besorgte Höroldt in der ersten Zeit ganz allein; später mag die eine oder die andere, namentlich wenn es sich um direkte Kopien asiatischer Vorbilder handelte (vgl. Tafel II), von seinen Gehilfen angefertigt worden sein, doch ist jedenfalls kaum ein Muster von Bedeutung vorhanden, das nicht in seiner Farbenzusammensetzung und Zeichnung von Höroldts Hand beeinflußt worden wäre. An Malergehilfen hatte Höroldt im Jahre 1725 zehn, an Malerjungen 5; 1731 waren es bereits 25 Gesellen, 11 Jungen und 2 Farbenreiber, die ihm hilfreiche Hand leisten mußten.

Das Kopieren und Nachahmen von chinesischen und japanischen Malereien gelang den Malern der Höroldtzeit so vorzüglich, daß es oft nicht leicht ist, Arbeiten dieser Art von ostasiatischen Originalen zu unterscheiden. Beispiele hierfür sind das in aller Welt berühmt gewordene rote Drachen-, gelbe Tiger- und grüne Löwenmuster (vgl. Abb. 29), von denen die beiden ersteren dem Nachfolger Augusts des Starken auf den Thronen Sachsens und Polens, dem Könige August III., so außerordentlich gefielen, daß er befahl, diese Muster ausschließlich für ihn anzufertigen. Und in der Tat verdienen diese und mit ihnen zahlreiche andere vorzüglich gelungene direkte Nachbildungen orientalischer Vorbilder die hohe Wertschätzung, die in dem Befehle des Königs ausgedrückt ist; war beim Porzellan der Chinesen- und Japanesendekor noch immer die Geschmackslosung der Zeit, so mußten die bis zur Täuschung durchgeführten Nachahmungen dieses Dekors naturgemäß auch die höchste Bewunderung der Porzellanliebhaber erregen. Zu den Stücken dieser Art gehört





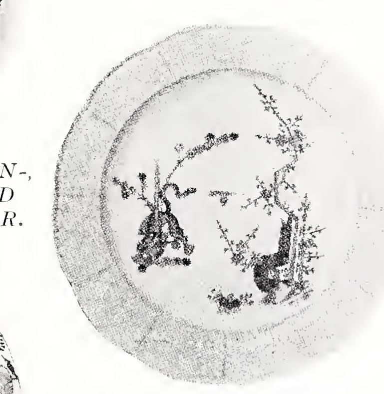


ABB. 29. ROTESDRACHEN-, GRÜNES LÖWEN- UND GELBES TIGERMUSTER.





SOG. ZWIEBELMUSTER.

neben den Drachen-, Löwen- und Tigermustern in erster Linie das ebenso berühmt wie diese, aber ungleich volkstümlicher als sie gewordene sogenannte Zwiebelmuster (vgl. Abb. 29). Dieses Muster führt seinen Namen zu Unrecht. Nie und nimmer wäre es dem entwickelten Formensinn, dem feinfühligen künstlerischen Geschmacke Höroldts eingefallen, die malerisch nichts weniger als reizvolle Gestalt der Zwiebel als Zeichnung zu verwenden. Schon die Verbindung der dargestellten Frucht mit dem Rankenwerk im Spiegel des Tellers schloß diese Kombination aus. Denn dieses Rankenwerk ist eine sehr stilechte Nachbildung japanischen Dekors. Es ist ein aus reichem Blüten- und Blätterwerk bestehender Zweig, den die Japaner „Schakiako" nennen; er schlingt sich um eine leichtgeschwungene Bambusstange, neben der eine voll erschlossene Aster aufsteigt. Die Früchte, die den Rand zieren, sind Granatäpfel abwechselnd mit japanischen Pfirsichen. Nach diesen Granatäpfeln erhielt das Muster die irrtümliche Bezeichnung Zwiebelmuster; richtiger müßte es also heißen: Granatäpfelmuster. Der Urheber dieses Dekors, der heute geschmackloserweise zur Bemusterung aller möglichen Dinge, bis hinab zur Blechbüchse, dient, war höchstwahrscheinlich der Blaumaler Johann David Kretzschmar, einer der tüchtigsten Gehilfen Höroldts. Die ältesten Stücke des sog. Zwiebelmusters sind in die Zeit der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu stellen.


August der Starke, der enthusiastische Bewunderer des ostasiatischen Porzellans, erlebte die Vorblüte des von ihm ins Leben gerufenen Werkes nicht; es war ihm insbesondere nicht vergönnt, das Schmerzenskind der Manufaktur, die Blaumalerei (vgl. Tafel VII), aus der Zeit ewigen Kränkelns zu endlicher Gesundung sich entwickeln zu sehen. Erst 1734, also ein Jahr nach seinem Tode, wurden wirklich brauchbare Verbesserungen des Verfahrens der Blaumalerei unter Glasur gewonnen und damit Ergebnisse erzielt, die endlich einen Wettbewerb mit den ostasiatischen Erzeugnissen erhoffen ließen.

Dem Sammler fällt bei dem Porzellan der Höroldtzeit die Verschiedenheit des Materials auf; neben Stücken von reinster weißer Färbung begegnet er solchen, die ein schmutziggelbes Ansehen haben. Zur Erklärung dieser Eigentümlichkeit ist zu bemerken, daß die Fabrik zu Höroldts Zeiten nicht ein und dasselbe Porzellanmaterial verarbeitete. Sie unterschied zwischen einer sogen. „blauen Masse“ und einer „weißen oder ordinairen Masse“. Diese letztere vertrug jahrelang nicht die Anwendung der Blaumalerei; erst vom Jahre 1734 an, nach langen vergeblichen Versuchen, gelang es, sie reiner weiß herzustellen und damit der Blaumalerei zugänglich zu machen. Hin und wieder vereinigte man diese in reizvoller Weise mit Schmelzfarbenmalerei nach Art der Aritaporzellane.

Wie sehr sich der Betrieb unter Höroldts künstlerischem Einfluß hob, lehrt ein Vergleich der Zahlen der in der Fabrik beschäftigten Personen. Zu Anfang der zweiten (Höroldt-) Periode des Werkes, beim Eintritt Höroldts in die Fabrik, waren 33 Personen für sie tätig; im Jahre 1734, kurz vor Beginn der dritten (Kaendler-) Periode beschäftigte sie schon 194 Menschen.



SCHALE, VASE, SPUCKNAPF UND SAHNENGIESSER.

Blaumalerei unter Glasur; Vase 35 cm hoch

OBERSTLEUTNANT A. VON HAUGK ZU DRESDEN.

III.

Die Entwicklung unter Kaendler.

(1735—1763.)

Diese dritte, unter Kaendlers (Anm. 16) Einfluß stehende, von 1735—1763 dauernde Periode bedeutet die künstlerische Blütezeit der Meißner Manufaktur. Das, was schon Böttger, wenn auch nur zaghaft und unfrei, in den Formenschatz seiner Porzellanerzeugnisse einzuverleiben versucht hatte, was von Höroldt nur gezwungenerweise nicht vernachlässigt worden war, der Barockstil mit seinen lebhaft bewegten, kraftvollen, malerischen Linien — erst unter Kaendlers Einfluß gewann er in der Porzellankunst Bedeutung und jene Vollendung, wie sie sich in zweien seiner Meisterarbeiten, dem Sulkowskischen Service und dem berühmten Brühlschen Schwanenservice zeigt. Als Kaendler 1731 nach Meißen kam, fand er dort, wie er selbst es einmal ausgesprochen hat, „keinen rechtschaffenen Henckel" vor. Es ist erstaunlich, mit welch unerschöpflicher Phantasiekraft der junge Künstler — Kaendler war bei seinem Eintritte in die Manufaktur 25 Jahre alt — die Modelle zu Henkeln und Füßen von Gefäßen, zu Deckel- und Stockknöpfen, Tabaksdosen und Geschirrteilen schuf, wie er schon in den Formen des Barocks geradezu in Schönheit zu schwelgen wußte. Kein Wunder, daß er unter den Einflüssen des Rokokos der Porzellanplastik zu einem Glanze und einer Größe verhalf, die das irrige Urteil Sempers begreiflich erscheinen läßt.

Als Kaendler von August dem Starken im Jahre 1731 zur Unterstützung Kirchners nach Meißen berufen worden war, erwarteten ihn dort ganz bestimmte Aufgaben: Arbeiten für das von dem Könige

zur Aufnahme seiner Porzellansammlung bestimmte Japanische Palais. Schon im Jahre 1729 war chinesisches und japanisches Porzellan aus dem „Holländischen Pallais", wie damals das Japanische Palais noch hieß, zu Modellzwecken nach Meißen gegeben worden, und die Manufaktur mag alle Hände voll zu tun gehabt haben, um den hiermit zugleich befohlenen Auftrag des Königs auf Anfertigung von 200 Stück Schüsseln auf „japanische Façon", 50 Stück Vogelbauer nach „japanischer Zeichnung und Mahlerey", 100 Stück „dunkelblaue Schüsseln mit weißen Feldern und darein gemahlten blauen Bluhmen und Landschaften", 50 Dutzend „dergleichen Tassen und Schaalen Item dergleichen Thée Pots, Mittelaufsätze und Bouteillen", 20 Stück Vogelbauer „von blau und goldenen Porcelain", 200 Stück Schüsseln „von weiß und blau ordinairen Porcelain", 60 Stück Asietten „von alten Indianischen Porcelain", 16 Garniduren an Aufsätzen und Bouteillen „von dergleichen Porcelain" und 20 Dutzend Thée-Tassen und Schaalen „von dergleichen Porcelain" auszuführen. Bald nachdem die Anstellung Kaendlers erfolgt war, wurde Kirchner befohlen, daß er „die vor Ihro Kgl. Maj. bestellten großen Vasen und allerhand Arthen Thiere" mit Kaendler anzufertigen habe. Dieser Auftrag sah so aus:

„Specificatio, was in dem kgl. holl. Pallais zu der neuen forderen Gallerie in der Oberen Etage von Porcelain erfordert wird, als:

zu denen 4 Stück breiten Camin Schäfften:

4 Roth laquirte Aufsätze jeder von 5 Stücken
24 Stück einzelne große Vasen, differ. Façon,
40 Stück allerhand Thiere differenter Größe
40 Stück allerhand Vögel differenter Größe
8 Stück große Terrinen

Zu denen 4 Trumous

40 Stück allerhand groß und kleine Thiere
24 Stück große Vasen, differenter Façon
8 Stück große Terrinen mit Deckel
40 Stück allerhand groß und kleine Vögel.

Zu vierzehn Stück schmalen Schäfften

84 Stück allerhand groß und kleine Vögel
56 Stück allerhand Thiere, differenter Größe
28 Stück große Terrinen mit Deckel
98 Stück große Vasen, differenter Façon
16 Stück allerhand Thiere über die Fenster
32 Stück große Vasen dergleichen

Zwischen die Bogen-Fenster

22 Stück einzelne Vasen, different
22 Stück allerhand Thiere differenter Größe
22 Stück allerhand Vögel differ. Größe
32 Stück große Vasen dergleichen

Zwischen die Bogen-Fenster

22 Stück einzelne Vasen, different
22 Stück allerhand Thiere differ. Größe
22 Stück allerhand Vögel differ. Größe

Auf die zwey schmalen Seiten-Wände

40 Stück allerhand Thiere
12 Stück große differente Vögel
20 Stück detto kleinere
2 Aufsetze über die Thüren, jeder von 5 Stücken
36 große Vasen differenter Façon
30 Stück kleine detto detto
4 Stück große Terrinen mit Deckel

An Schüsseln

170 Stück Schüsseln 2 Zoll tief 11 Zoll in diam.

oben zur Corniche

Summa derer von jeder Sorte betragenden Stücken

30 Aufsatz Stücken von 6 Garniduren
266 einzelne Vasen differenter Façon
198 Stück allerhand groß und kleine Thiere
198 Stück allerhand groß und kleine Vögel
48 Stück Terrinen mit Deckel
170 Stück Schüsseln
910 Stück



Neustadt bei Dreßden
den 25. Febr. 1732.“

Der freien Schaffenskraft Kaendlers waren, das lehrt diese Aufzählung, also in der ersten Zeit seiner Meißner Tätigkeit bedeutsame Hemmnisse in den Weg gelegt; es spricht daher für seine bildnerische Fruchtbarkeit, daß er trotzdem noch Zeit und Lust fand, seine Phantasie in ungezählten freien Kunstschöpfungen sich ausleben zu lassen.

Nach zwei bestimmten Richtungen hin äußerte sich sein schöpferischer Geist: einmal, indem er Typen seiner Zeit in genreartiger Schilderung schuf, zum andern, indem er seine bildnerischen Kräfte an der Darstellung von biblischen Gestalten und Szenen, an mythologischen und allegorischen Schilderungen versuchte. Verdankt die europäische Porzellankunst der ersteren Neigung ihre höchste, noch heute staunend bewunderte Blüte, so darf doch auch die letztere nicht unterschätzt werden. Von allen bisherigen Künstlern der Meißner Manufaktur war Kaendler nicht nur der weitaus begabteste, sondern auch der gebildetste. Selbst der geschmackvolle Irminger und der (im Bemalungswesen) so talentreiche Höroldt können in dieser letzteren Beziehung keinen Vergleich mit Kaendler aushalten. Irminger empfing seine künstlerischen Anregungen vorwiegend, Höroldt fast ausschließlich durch äußere Eindrücke, dieser, indem er die Kunst Chinas und Japans mit feinfühligem Sinn studierte und in sich aufnahm, jener, indem er an den herrlichen Silberarbeiten der Spätrenaissance sein Auge bildete. Kaendler dagegen erhielt seine künstlerischen Anregungen von innen heraus; sie waren die Impressionen eines Mannes, dessen Bildnerkraft an dem Studium der Antike entwickelt worden war. Das ist wichtig zu wissen für die Beurteilung seiner künstlerischen Persönlichkeit, die nicht voll und erschöpfend gewürdigt wird, wenn des Urteil auf die Betrachtung derjenigen seiner Werke beschränkt bleibt, die als sogenannte „Meißner Figuren“ (vgl. Tafeln I, VIII, XIV, XV, XVII, XVIII und Abb. 32, 33, 35—39) seinen Namen in alle Welt hinaustrugen, die der Meißner Porzellanbildnerei ihren höchsten Ruhm brachten. Sie waren nicht sein höchster Ehrgeiz: dieser strebte vielmehr danach, in großzügigen religi-



AUGUST III. UND GEMAHLIN.
22 cm hoch, 30 cm breit
Modell von Kaendler
Bunt bemalt
Sammlung Gumprecht zu Berlin.



ösen Schilderungen und in gedankenreichen allegorischen Darstellungen sich auszuleben (Anm. 17).

Die wunderbaren Kleinarbeiten, die für den der Geschichte des Meißner Porzellans Fernerstehenden den Ruhm und die Größe Kaendlers bedeuten, diese Arbeiten, in denen gemeinhin die Bezeichnung „Kaendlerzeit" personifiziert wird, findet man in jeder größeren öffentlichen Sammlung und in zahlreichen Privatbesitzen; will man jedoch die großen figuralen Werke*) des Meisters, seine Religionsschilderungen, seine allegorischen und mythologischen Darstellungen, seine Tierfiguren und endlich das Krönungswerk seines Schaffens, das Modell zu einem porzellanenen Reiterdenkmal König Augusts III. sehen, um an ihnen das weite Gebiet der Kaendlerschen Gestaltungskraft zu überschauen, so muß man die Porzellansammlung zu Dresden, den Hauptaufbewahrungsort dieser Arbeiten, aufsuchen.

Eine der ersten dieser Arbeiten scheint die Herstellung der zwölf Apostel (vgl. Abb. 30 und 31) gewesen zu sein, die er nach Vorbildern geschaffen hat, die sich in der Kirche des Laterans zu Rom befinden. Wenn man daran denkt, daß ihm für seine Arbeiten höchstwahrscheinlich nur Kupferstiche zur Verfügung standen, so muß man schon an diesen Früharbeiten die große bildnerische Kraft Kaendlers bewundern. Denn schon 1732, also ein Jahr nach seinem Eintritt in die Fabrik, berichtet er, daß er „Petrus dritte halb Ellen hoch mit den beiden Schlüsseln auf Romanische Art gekleidet, fertiget habe". Freilich handelte es sich hierbei zunächst nur um ein Modell. Als später versucht wurde, das Modell in Porzellan zu formen, konnte dies nur in zwei Stücken und auch so noch „etwas rissig gebrannt" geschehen, sodaß man sich schließlich entschloß, die Figuren in kleineren Maßen herzustellen. Die heute (in der Porzellansammlung zu Dresden) vorhandenen sind zwischen 33 und 49 cm hoch. Die beiden Apostel

*) Sponsel gibt in seinem Werke „Kabinettstücke der Meißner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kaendler" eine ausführliche Schilderung dieser Arbeiten.

Petrus und Paulus scheinen zuerst vollendet worden zu sein, denn Exemplare von ihnen wurden schon im Jahre 1736 an den Grafen von Wackerbart in Rom (wahrscheinlich als Geschenke für den Papst) abgesendet. Die übrigen scheinen in den Jahren 1740 und 1741 fertig geworden zu sein. Bestimmt waren sie wohl für die Kaiserin Amalie von Österreich. Die Porzellansammlung zu Dresden besitzt von diesen Apostelfiguren die folgenden: Petrus, Paulus, Andreas, Philippus, Bartholomäus, Thomas, Matthäus und Simon Zelotes. Außer diesen sind in der Dresdner Sammlung noch vorhanden die Figur eines Apostels, der nicht bezeichnet werden kann, und die Figur des Apostels Johannes, die sich durch ihre gröbere Modellierung als das Werk eines anderen Künstlers charakterisiert, wahrscheinlich des Bildhauers Joh. Friedrich Eberlein (vgl. S. 100), der von 1735—1749 in der Meißner Fabrik tätig war.



ABB. 30. APOSTELFIGUR
MODELL VON KAENDLER UM 1740
Porzellansammlung zu Dresden



DIE KREUZIGUNG CHRISTI.
160 cm hoch
Modell von Kaendler
Unbemalt
Porzellansammlung zu Dresden.

Welch weiter Weg der künstlerischen Entwicklung schon bis hierher! Von den ersten Henkelgriffen an, die er modellierte, bis zu diesen kraftvollen Figuren, die doch nichts weiter bedeuten als ein erstes Ausschreiten auf dem Wege zu dem Ziele, das er sich gesteckt hatte. Erfüllt uns Bewunderung für diesen außerordentlichen Mann schon um des schier unerschöpflichen Reichtums willen, mit dem seine Phantasie Kunstwerk auf Kunstwerk gebar, so steigert sich diese Bewunderung noch, wenn wir sehen, wie sein künstlerischer Wille mit jedem neu erschaffenen Kunstwerke zu wachsen schien, wie er zu immer größeren, immer erhabeneren plastischen Arbeiten sich erregt und begeistert fühlte, wie er, je größer seine Herrschaft über das Material des Porzellans wurde, zu um so schwierigeren plastischen Vorwürfen die Freude und Kraft in sich fühlte. Er be-

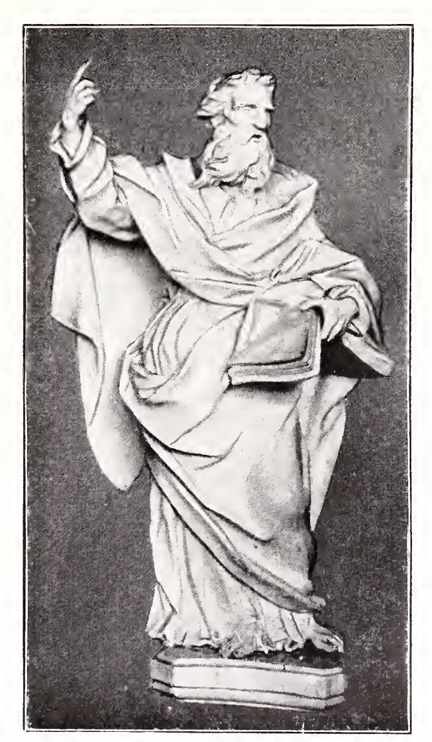


ABB. 31. :: APOSTELFIGUR. MODELL VON KAENDLER UM 1740. :: Porzellansamml. zu Dresden. ::

saß, was so manchem bildenden Künstler unserer Tage fehlt, den Glauben an sein Material; er traute sich mit ihm den höchsten Flug der Gedanken zu, er hielt es für edel genug zum Ausdruck seiner tiefsten künstlerischen Beseelungen. Wir erkennen das aus einem Berichte, den er im Jahre 1739 an die Kommission der Fabrik wegen vorzunehmender Verbesserungen richtete. Es heißt darin:

„*Summa Summarum, es kann alles von Porcellain gemacht und geschafft werden, was man nur begehret; ist's zu groß, macht man's von zwei Stücken; welches aber Niemand sowohl einsehen kann, als der die Modelle machet**), *wodurch*

*) Diese Bemerkung richtete sich gegen Höroldt, mit dem er, was noch näher zu erwähnen sein wird, nicht im besten künstlerischen Einvernehmen war.



ABB. 32. SCHNEIDER AUF ZIEGENBOCK.
BUNT BEMALT. 26 cm hoch.

man alles, was unmöglich scheinet, nach seiner Art und Weise erzwingen kann, welches ich aufrichtig und mit Wahrheit melde.“

Die Apostelfiguren waren für ihn, nachdem ihm schon in den ersten Jahren seiner Tätigkeit in Meißen die Herstellung lebensgroßer Tierfiguren ganz befriedigend gelungen war, nur „kleine Figürlein“, die er nicht weiter als rühmlich und beachtenswert betrachtete; wie geringschätzig mag er erst über die kleinen Genredarstellungen gedacht haben, die tanzenden Bauern und kokettierenden Krinolinendamen (vgl. Tafel VIII), den „Schneider, welcher auf einem Ziegenbock reitet, wie er sein ganzes Werckzeug bei sich führet“ (vgl. Abb. 32), die



ABB. 33. POLE.
BUNT BEMALT. MODELL WAHRSCHEINLICH VON KAENDLER.
Um 1735—1740.

Polen (vgl. Abb. 33) und Tscherkessen und all die unzähligen anderen Volkstypen mehr, die wir so sehr bewundern und geneigt sind, als sein Bestes anzusehen!

Von den Einzelfiguren, wie denen der Apostel, ging er in der Erprobung seiner bildnerischen Kräfte und der Porzellanmasse zur Darstellung vielfiguriger Gruppen über. Zwei der besten Arbeiten dieser Art sind die in der Porzellansammlung zu Dresden befindliche Gruppe der „Kreuzigung Christi" (vgl. Tafel IX) und die ebenfalls in dieser Sammlung aufbewahrte Gruppe (ein zweites Exemplar befindet sich im Handel), die den „Tod des Jesuitenapostels Franciscus Xaverius" darstellt. Die „Kreuzigung Christi"*) hat eine Gesamthöhe von 160 cm, die größte Figur der Gruppe mißt 53 cm. Wiederum müssen wir an dierer Arbeit die erstaunliche bildnerische Kraft des Erschaffers bewundern, seine meisterliche Sicherheit in der Behandlung des Aktes, die lebhafte Bewegung seiner Figuren, die geschickte räumliche Anordnung und die Ausdruckskraft der Schilderung. Nicht geringer an künstlerischem Werte, ja in bezug auf die historische Treue des geschilderten Vorganges noch eindringlicher ist die Darstellung des Todes des heiligen Franz Xaver. Alle diese und noch mehrere ähnliche Arbeiten, z. B. die mehrfigurige Gruppe „Der heilige Hubertus", von der ein Exemplar noch in der Porzellansammlung zu Dresden vorhanden ist, während eine andere Gruppe, „Die Geißelung des Heilands", nicht mehr existiert, entstanden in der Frühzeit Kaendlers, zum Teil in seinen Feierabendstunden.

Daneben arbeitete er aber auch an Darstellungen mythologischen und allegorischen Inhalts. Die Herstellung des berühmten Brühlschen Schwanenservices z. B. ist ebenfalls in die Frühzeit Kaendlers, in die Jahre 1737—1741, zu verlegen. Nicht ganz zu Recht wird dieses Service (vgl. Tafel X) „Schwanenservice" genannt. Wohl spielen Schwäne bei der Verzierung einzelner Stücke eine hervorragende Rolle,

*) Außer in der Dresdner Porzellansammlung befindet sich noch ein Exemplar dieses Kunstwerkes in der Schloßkapelle zu Pförten und ein weiteres in der Sammlung Weyerbusch in Elberfeld. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 sah man eine moderne Nachbildung dieser Kaendlerschen Arbeit.



TERRINE AUS DEM SCHWANENSERVICE.
54 cm hoch
Bunt bemalt
Gräfl. von Brühlsches Familien-Fideikommiss zu Pförten.

im übrigen aber ist es viel charakteristischer für Kaendler als Bildner von mythologischen und allegorischen Darstellungen denn als Tiermodelleur. Kaum eine andere der Kaendlerschen Arbeiten kennzeichnet so sehr den Phantasiereichtum dieses Künstlers wie das Schwanenservice, in dessen vielhundertfachen Stücken sich sein schöpferischer Geist in reichster und reinster Form ausleben konnte. Mögen für die Formen dieses Services immerhin gleichzeitige Silberarbeiten vorbildlich gewirkt haben, mag auch der Bildhauer Eberlein bedeutenderen selbständigen Anteil an den Modellentwürfen für diese Schöpfung haben, als bisher allgemein angenommen worden ist: mit gutem Rechte durfte Kaendler von diesem Werke sagen, daß es von ihm „inventiret" worden sei. Mit eminenter plastischer Kraft formte er in ihm seltsame Fabelwesen: Tritonen, Nereiden, Delphine im Vereine mit Putten und Masken und all dem malerischen Zierrat, welcher der schwelgerischen Formenfreude entsprach, von der er erfüllt war. Auf dem Gebiete der Geräteplastik nimmt das Schwanenservice denselben hohen Rang ein, den auf dem Gebiete der Figurenplastik die Genredarstellungen im Barock- und Rokokogeschmack haben. Wenn für diese der Begriff von der Prägung eines eigenen „europäischen" Porzellanstils geschaffen wurde, so muß dieser Begriff auch Geltung haben für jene. Bei der für spätere Zeit geplanten Betrachtung der modernen Erzeugnisse Meißens werden zum Vergleiche Porzellangebilde der beiden großen Kopenhagener Manufakturen herangezogen werden müssen, u. a. ein von Pietro Krohn (Bing & Grondal, Kopenhagen) erschaffenes Service (aus den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts). Es ist bekannt geworden unter dem Namen „Reiherservice", weil Reiher, bald in voller Körperlichkeit, bald als Malerei (auf den Spiegeln der Geschirre) das künstlerische Motiv des Geschirrs bilden. Am Beispiele dieses Services, das in jedem seiner Einzelteile bereits die Grundsätze der modernen angewandten Kunst erkennen läßt (vgl. Abb. 34), läßt sich charakteristisch nachweisen, daß bis in unsere Zeit hinein der Einfluß Kaendlers lebendig auf die Porzellanbildnerei geblieben ist. Ist der Barock Krohns auch nicht der Barock Kaendlers oder seiner Zeit, so ist es doch in den Grund-



ABB. 34. AUS DEM REIHERSERVICE.
VON PIETRO KROHN-KOPENHAGEN. AUSGEFÜHRT VON BING UND GRONDAHL IN KOPENHAGEN.
Terrine mit Untersatz, 34 cm hoch.



BLUMENTISCH, ZUM SULKOWSKISCHEN SERVICE GEHÖRIG.
1735—1738
Modell von Kaendler
Bunt bemalt
Befindet sich im Handel.



wie in den Einzelformen (Füße und Henkel der Gefäße) eine Erinnerung an ihn, ein gewissermaßen ins Moderne übersetzter, sezessionierter Barock.

Lange Zeit hindurch ist angenommen worden, daß das Schwanenservice ursprünglich für die Kaiserin Elisabeth von Rußland bestimmt gewesen sei. Diese Ansicht findet durch die heutige Forschung keine Bestätigung. Kein Stück des Services trägt Merkmale in Gestalt von Emblemen usw., die darauf hindeuten, daß das Service für jene russische Kaiserin angefertigt werden sollte; dagegen ist ein königliches Reskript aus dem Jahre 1737, also dem Jahre des Beginnes der Arbeiten für dieses Werk, vorhanden, das die kostenlose Anfertigung des Services für den Grafen Heinrich Brühl, den Premierminister König Augusts III., befiehlt. Das Service muß einen ganz außerordentlichen Umfang gehabt haben, denn allein im Besitze des Gräflich von Brühlschen Familienfideikommisses (auf Schloß Pförten in der Mark Brandenburg) befinden sich noch etwa 1400 Teile von ihm. Anzunehmen ist, daß zahlreiche Stücke des Services im Laufe der Jahre abhanden gekommen oder zerstört worden sind; namentlich die Wirrnisse des Siebenjährigen Krieges mögen zur Vernichtung manches kostbaren Teiles des prunkvollen Services geführt haben. Die Annahme freilich, daß das Service während des genannten Krieges im See von Pförten versenkt gewesen sei, darf als Phantasiegebilde bezeichnet werden; dagegen ist es sehr wohl möglich, daß man das Service in Sicherheit gebracht hat (vielleicht durch Vergraben im Pförtener Schloßgraben oder durch Überführung des kostbaren Besitzes nach Warschau, der polnischen Residenz des Königs August III.), als die Soldaten Friedrichs des Großen die Besitzung des Grafen Brühl zerstörten. Für den Sammler ist es von Interesse, zu wissen, daß jedes Stück des Schwanenservices mit dem Heiratswappen der Familien Brühl und Kolowrat verziert ist. Auf manchem Stück, z. B. auf den Besteckgriffen, ist das Wappen sogar zweimal angebracht.

Das nicht weniger bekannte, künstlerisch freilich nicht annähernd so hervorragende Service des polnisch-sächsischen Kabinettsministers von Sulkowski (vgl. Tafel XI) mit dem Allianzwappen der Familien

Stein und Sulkowski (Anm. 18) entstand noch früher als das Schwanenservice; seine Herstellung ist in die Jahre 1735—1738 zu verlegen. Während im Schwanenservice, obwohl dessen Grundformen noch völlig barock geartet sind, sich bereits in dem auf den Flächen einzelner Stücke vorkommenden Muschelwerke die Einflüsse des um jene Zeit (etwa 1740) zuerst in Meißen Geltung gewinnenden Rokoko bemerkbar machen, ist das Sulkowskische noch rein im Barockgeschmack gehalten, sowohl in der Architektur wie in der Ornamentik.

Die Zahl der Kaendlerschen Arbeiten aus seiner Frühzeit, der alle bisher betrachteten und erwähnten Kunstwerke angehören, geht bereits ins kaum mehr Übersehbare. Wären von den religiösen Schilderungen des Künstlers noch zahlreiche zu nennen, so nicht minder von den Darstellungen mythologischen und allegorischen Inhalts, ganz zu geschweigen der unzähligen Tierfiguren (vgl. Tafel XIII), die er bis etwa zum Jahre 1740 schuf, und der vielen Vasen, Porträtbüsten, Geschirrstücke, Genrefiguren und sonstigen Arbeiten der Kleinbildnerei. Man kann die eminente Gestaltungskraft des Künstlers in das Bild zusammenfassen, daß seiner kunstfertigen Hand eine ganze Welt von bildnerischen Werken entstieg. Schon in seiner künstlerischen Erstzeit gab er der Porzellantechnik eine Vielgestaltigkeit der Formengebung, der gegenüber die chinesische und japanische Technik, die Mutter der europäischen, verblassen muß. Kein bildnerischer Vorwurf erschien ihm unausführbar zur Herstellung in Porzellan. Er meisterte schließlich dieses Material in so vollendeter Weise, daß er sich die Möglichkeit zutraute, ein überlebensgroßes Reiterstandbild seines Königs aus Porzellan herzustellen. Dieser Auftrag war ihm von August III. im Jahre 1751 erteilt worden, und zwar sollte das für den sogenannten Jüdenhof in Dresden-Altstadt bestimmte Denkmal ähnlich dem geartet sein, das, aus vergoldetem Kupfer getrieben, sich auf dem Neustädter Markt zu Dresden für August den Starken erhebt. Die Statue sollte einschließlich des Sockels und der Felsenstücke, auf denen dieser stand, 17 Ellen (etwa $9^1/_2$ m) hoch werden; für das eigentliche Standbild, die Reiterfigur des Königs, war eine



MODELL ZUM REITERSTANDBILD AUGUSTS III.
Etwa 120 cm hoch
Von Kaendler
Porzellansammlung zu Dresden.





PERLHUHN.

MODELL VON KAENDLER. 1741.

Ehemals im Besitze der von Pannwitzschen Sammlung in München.



Größe von $6^1/_2$ Ellen (etwa $3^1/_2$ m) vorgesehen. Kaendler hielt die Ausführung einer solchen Riesenleistung für möglich; mit vollster Schaffenslust widmete er ihr sofort seine Kräfte. Schon im Jahre 1753 konnte er ein stark verkleinertes Modell (vgl. Tafel XII) des Werkes in vortrefflicher Porzellanausführung dem Könige zeigen. Dieses Modell wird in der Porzellansammlung zu Dresden aufbewahrt. Ein in Originalgröße ausgeführtes, in Gips hergestelltes Modell des Standbilds wurde im Jahre 1755 fertig und hat lange Zeit in einem Schuppen auf dem Vorhofe des Meißner Schlosses gestanden. Es existiert nicht mehr. Zur Ausführung des Denkmals kam es nicht (Anm. 19).

Es will scheinen, als habe der Künstler in diesem seinem großartigsten bildnerischen Werke, wie nicht minder in einer anderen Arbeit, dem sogenannten Ehrentempel, nicht sich, wohl aber dem Material, in dem er es ausführen wollte, zu viel zugetraut und zugemutet. Jedes bildnerische Material hat seine künstlerischen Grenzen, Marmor und Erz für die Kleinplastik ebensosehr wie Porzellan für die Großplastik. Wir sehen das an den Tierfiguren Kaendlers, die in der Porzellansammlung zu Dresden aufbewahrt werden. Die Maße, in denen sie gehalten sind, widersprechen dem Charakter der Masse, aus der sie hergestellt wurden — dem Porzellan. Das Porzellan, im Dienste der Kleinbildnerei nicht nur eines der ausdrucksvollsten, sondern auch eines derjenigen Darstellungsmittel, mit denen die Hand des Künstlers jedem bildnerischen Vorwurfe Gestalt zu geben vermag, verliert in großen Arbeiten seine charakteristischen Wesenszüge. Wie sehr wir daher auch berechtigt sind, die Kaendlerschen Arbeiten dieser Art, seine sogenannten Kabinettstücke, vom künstlerischen Standpunkte, als Früchte seiner großen schöpferischen Kraft zu bewundern, als Kabinettstücke im Sinne der Porzellanplastik können sie nicht gelten — diese sind und müssen zu allen Zeiten diejenigen seiner Arbeiten bleiben, die er selbst wohl nicht als Kabinettstücke gelten ließ: die kleinen figuralen Arbeiten, die Tafelaufsätze, die Vasen und Zierkannen, die Kron- und Wandleuchter, die Bonbonnièren und

Tabatièren, die Schirm- und Stockgriffe, die tausend kleinen „Galanterien, so von einem Kavalier seiner dame de coeur in Schicklichkeit präsentiret werden“ (vgl. Tafeln XIV und XV und Abb. 35 bis 38).

Der Ehrentempel, um noch einige erklärende Worte von ihm zu sagen, gehört zu den Schöpfungen Kaendlers, deren Modelle verschollen sind, wenigstens in ihrer Zusammenfassung. Nur zwei Einzelfiguren haben sich von dieser Arbeit bisher auffinden lassen, die sich gegenwärtig im Kunstgewerbemuseum zu Dresden befinden. Über die Entstehungszeit des Werkes gehen die Angaben auseinander. Da in einem „Inventarium über das sämtliche Porcellain in Sr. des Herrn Premier-Ministre Reichs Grafen von Brühl, Excellenz, Conditorey, welches den 1. Octobr. 1753 revidiret und übergeben worden“ unter Cap. 29 ein Ehrentempel bereits in folgender Weise erwähnt wird:

den 3. Marty 1754 ist geliefert
worden
1 Ehren Tempel besteht aus
74 Stck. weisen Figuren differente Größe
115 „ Postamenter
36 „ Schildgen
16 „ Vasen
8 „ Posaunen
3 „ Schwerdter
12 „ kleine Stücken

so ist es sehr wohl möglich, daß dies das Kunstwerk ist, welches mit den in Kupfer gestochenen Abbildungen identisch ist, die sich im Besitze des Kupferstichkabinetts zu Dresden befinden. Andererseits kann auch die Angabe Berlings richtig sein, das Werk sei im Jahre 1763 entstanden, also in der Spätzeit Kaendlers. Wie dem aber auch sei, das Werk selbst erweist sich nach den erhalten gebliebenen Zeichnungen ganz wie das Reiterstandbild Augusts III. als eine Arbeit, die in ihrer Gesamtanlage sich als eine Verkennung und Überschätzung des benutzten Materials darstellt. In Einzelheiten, z. B. in dem figuralen Schmuck, dagegen zeigt sie Kaendler auf der vollen Höhe



DIANA.
Modell wahrscheinlich von Kaendler
Bunt bemalt.





ABB. 35. FAHRENDER MUSIKANT MIT ZIEGENBOCK.
BUNT BEMALT. MODELL AUS DER KAENDLERZEIT. UM 1740.
C. H. Fischer zu Dresden.



ABB. 36. TROMPETER ZU PFERD UND BAUER ZU PFERD.
BUNT BEMALT. MODELLE VON KAENDLER. Um 1735—1740.

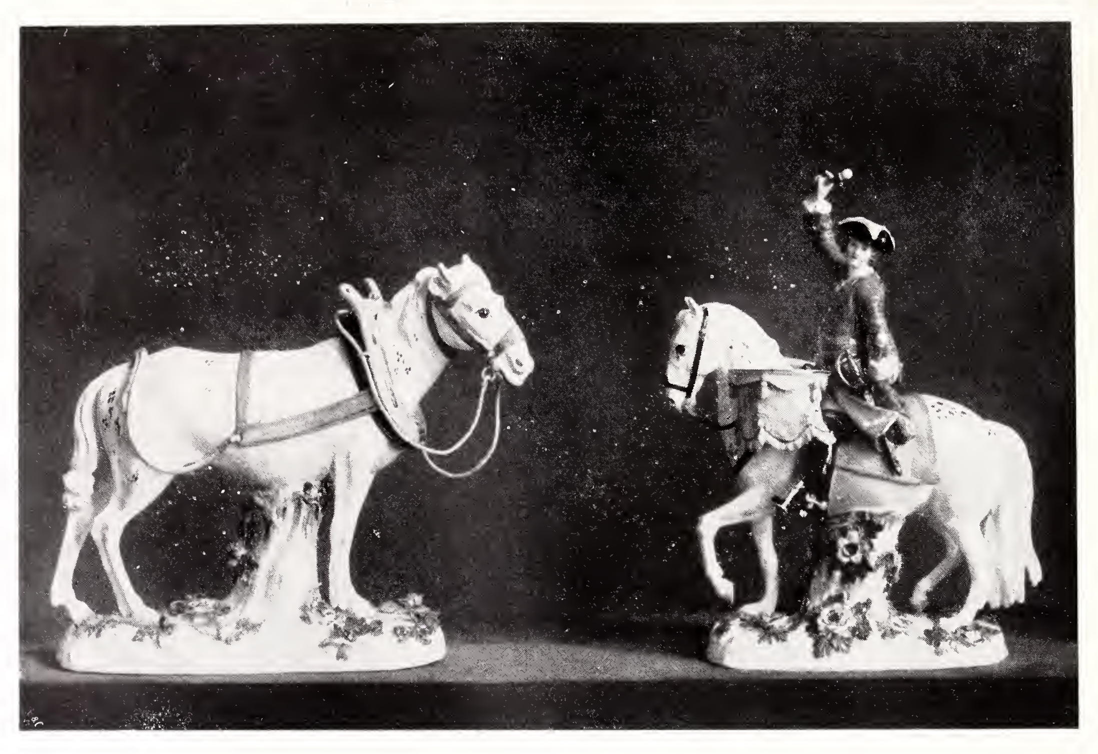


ABB. 37. PFERD UND REITER MIT PAUKE (17 cm hoch).
BUNT BEMALT. MODELLE VON KAENDLER. UM 1735–1740.



ABB. 38. KNABE MIT KATZE UND VOGEL.
BUNT BEMALT. MODELL AUS DER KAENDLERZEIT. UM 1740.
C. H. Fischer zu Dresden.

seines bildnerischen Könnens. Es würde zu weit führen, das Werk an dieser Stelle im einzelnen beschreiben zu wollen; es genüge die Angabe seiner Größenverhältnisse, die in einem alten Verzeichnisse folgendermaßen mitgeteilt werden:

„Ein weiser Tempel mit guter Vergoldung und einem Uhr- und Schlag-Werck, 6 Ellen 3 Zoll hoch, 5 Ellen 7 Zoll lang und 2 Ellen 2 Zoll breit.“

Die ersten Einflüsse des Rokoko machten sich in Meißen etwa um das Jahr 1740 geltend. Um diese Zeit war Kaendler bereits etwa 9 Jahre für die Fabrik tätig — bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit des Künstlers genug des Spielraums, um sein bildnerisches Vermögen im Sinne des Barockgeschmacks reichste Geltung gewinnen zu lassen. Die reifsten Früchte des Barockkünstlers Kaendler, das Brühlsche Schwanenservice und das Sulkowskische Service, haben uns bereits beschäftigt; sehen wir nun, was die Barockkunst sonst noch seiner Hand zu danken hat.

Ehe Kaendler nach Meißen kam, war das künstlerische Schwergewicht bei den Erzeugnissen der Manufaktur auf die farbige Behandlung der Flächen gelegt worden. In den Formen hatte man sich noch immer an die asiatischen Vorbilder gehalten und dem herrschenden Barockgeschmack nur dadurch Rechnung getragen, daß man mit den fremden Dekors Dekorationen im Barockgeschmack verband. Kaendler, der schöpferische Geist, unterordnete sich dem exotischen Geschmack nur, soweit er ihm in bestimmten Aufträgen seines königlichen Herren dienen mußte. Im übrigen stellte er seine Kräfte durchaus in den Dienst der herrschenden Kunstform. So kam es, daß die Flächenverzierungen in Farben mehr und mehr zurück-, die plastischen hervortraten. Freilich konnte das nicht von heute zu morgen geschehen. Einmal war bei Kaendlers Eintritt in die Fabrik der von Höroldt künstlerisch durchaus abhängige Kirchner in ihr noch als Modellmeister tätig, zum andern hinderte die Ausführung der beiden

großen, weiter vorn erwähnten Aufträge Augusts des Starken die baldige freie Entfaltung von Kaendlers plastischen Neigungen. Als die ersten bemerkenswerten Äußerungen dieser letzteren mögen neben mancherlei artigen Figurendarstellungen eine Anzahl von Vasen zu gelten haben. Von den Figurendarstellungen ist die im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindliche Krinolinengruppe (Abb. 39) ein für diese Erstzeit Kaendlers charakteristisches Stück. Sie ist in zwei Exemplaren vorhanden, die nicht völlig gleichgeartet sind. Solchen Verschiedenheiten begegnet man aus dieser Zeit, namentlich bei den Vasenformen, nicht selten; sie lassen darauf schließen, daß man in den Jahren von 1730—1740 noch öfter von früher her vorhandene Gußformen benutzte, an denen man nur, um dem veränderten Geschmack Rechnung zu tragen, kleine Abänderungen vornahm. In der früheren C. H. Fischerschen Sammlung in Dresden, einem der schönsten und reichhaltigsten Privatbesitze von alten hervorragenden Meißner Porzellanstücken, befanden sich zahlreiche Figurendarstellungen der frühen, unter der Wirkung des Barockgeschmackes stehenden Kaendlerzeit, unter ihnen die herrliche große Krinolinengruppe, die August III. und seine Gemahlin als Sänger und Sängerin, in prächtigen Kostümen, den König in griechischer Theaterrüstung, schildert. Das Stück, ein Kaendlersches Modell, zeigt schon all die feinen Formen- und Farbenreize der blühendsten Meißner Zeit: die lebhafte Bewegung der Figuren, das Zierlich-graziöse der Linienführung, den Schmelz der Farben, die bei aller reichen Verwendung so feinfühlig wirken, daß sie der Masse nichts von ihrem Reize nehmen. Ein anderes erlesenes Stück dieser Art ist das Liebespaar, Schäfer und Schäferin darstellend, das sich ebenfalls in der Fischerschen Sammlung befand. Auch hier derselbe Reiz in Aufbau und Linienführung wie in der vorerwähnten Gruppe. Neben diesen Figurenschilderungen zeigen vornehmlich die Vasen, die Kaendler in dieser Zeit modellierte, sehr charaktervoll die Formenwelt, in der er sich vor dem Aufkommen des Rokokostils, also unter den letzten Äußerungen des Barocks bewegte. Sein Schwelgen in Formen kannte hier keine Grenzen. Nicht allein, daß er nunmehr die Grundform



TAMBOUR, VOGELFÄNGER, TISCHLER UND TABULETTKRÄMER.
Modelle von Kaendler
Bunt bemalt.



des Gefäßes ganz frei und unabhängig im wuchtigen Stile des Barocks bildete, auch das Ornament zeigte jetzt nicht mehr die geringsten Anklänge an orientalische Vorbilder, sondern war aufs reichste im Barockgeschmack gehalten.

In die Frühzeit Kaendlers gehören übrigens auch Büsten der beiden Hofnarren Fröhlich und Baron Schmiedel. Schon in einem Berichte vom 15. Dezember 1738 erwähnt er beide als in Arbeit befindlich; im Jahre 1741 führt er beide Büsten in einer Spezifikation als fertiggestellt auf, und zwar „Joseph in Kammerherrnhabit einer halben Elle hoch", sowie „Ms. Schmiedeln sein Portrait". Ist die bekannte Büste des letzteren mit den beiden Mäusen (vgl. Abb. 40) in der Tat ein Werk Kaendlers, so ist ihre Entstehung in den Anfang der 40er Jahre zu setzen. Eine urkundliche Nachricht hierüber fehlt. Aus



ABB. 39. KRINOLINENGRUPPE.
UNBEMALT. 20 5 cm hoch.
Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg.

dem Jahre 1737 stammt bereits eine Darstellung des Hofnarren Fröhlich (vgl. Abb. 41), die ihn in ganzer Figur mit Reiterstiefeln, weißen Wadenstrümpfen, blauer Puffhose, purpurn gemusterter Weste, schwarzen Hosenträgern, gelber Jacke und hohem, schwarzem Spitzhut zeigt. Das sehr schöne Stück gehörte früher der C. H. Fischerschen Sammlung in Dresden an und befindet sich nunmehr im Besitze der Porzellansammlung zu Dresden.

Gegenüber der ihr unmittelbar vorangegangenen Periode verlor die Bemalung schon in dieser Frühzeit Kaendlers an Bedeutung. Höroldt, der neben der Leitung über die ganze Fabrik auch nach Kaendlers Eintritt in diese diejenige über die Maler beibehielt, malte selbst nur noch ganz wenig. Es mag sein, daß hieran Einflüsse von außen her mit tätig waren, Zwistigkeiten, die sich mit der Zeit immer schärfer zwischen Kaendler und Höroldt herausbildeten; andererseits aber unterliegt es kaum einem Zweifel, daß Höroldts Kräfte in der Periode, welche die Nachahmung der ostasiatischen Vorbilder als ihre hervorragendste Aufgabe angesehen hatte, ihr Ziel gefunden hatten. Dem Barock, das sich nicht auf die Verwendung einiger Linien und Ornamente beschränkte, sondern schwelgerische Formenfreude verlangte, stand er sehr unfruchtbar gegenüber. So klagte Kaendler in einer Eingabe vom Jahre 1739, daß in der Malerei „keine neuen Inventiones“ gemacht würden; was man z. B. auf den Tassen dargestellt sehe, sei die „alte Leier“, also die Nachbildung der chinesischen und japanischen Dekors. In demselben Jahre schlug Kaendler schon vor, daß sowohl für die Blau- wie für die Buntmaler je ein besonderer Leiter ernannt werde. Das geschah zwar nicht, doch gab man den bis dahin unter Höroldts unmittelbarer Leitung stehenden Malern, von denen die Namen Dietze, Erbsmehl, Heinze, Hoyer u. a. genannt werden, selbständige Stellungen, indem man sie zu Vorstehern einzelner Abteilungen machte. Übrigens glaubte Kaendler gegen Höroldt auch in anderer Beziehung Grund zur Klage zu haben. Schon 1738 berichtete er der Kommission, daß Höroldt sich in bezug auf die Formengebung von anderen (Kaendler) durchaus nichts raten

lasse, obwohl er von der Bildhauerei nichts verstehe. Er sei deshalb auch nicht befähigt, den ihm aus der Modellierabteilung unterstellten 50 Leuten etwas aus eigener Erfahrung zu sagen. Es sei eine „große Confusion zum stärksten Nachteil der Fabrique" entstanden, weil Höroldt, ohne daß er alles verstehen und gehörig übersehen könne, das Recht habe, die Fabrik zu dirigieren. Er (Kaendler) wolle in Zukunft nicht mehr von Höroldt in seiner Bewegungsfreiheit gehindert werden, denn das „körperliche Wesen" (die Formengebung) sei doch die rechte Quelle der Porzellanfabrikation. Alles bei der körperlichen Arbeit (dem Modellieren) sei bisher auf ihn angekommen, was alle, vor allem die Former Fritsche, Albrecht, Müller, Schiefer u. a. bezeugen könnten. Auch über Höroldt als Leiter des Bemalungswesens klagte Kaendler. Den über 60 Malern, die bei der Fabrik angestellt seien, sei Unterricht im Zeichnen dringend notwendig. Höroldt müsse als Maler doch wissen, daß die Zeichnung das Fundament aller Malerei sei, aber er nehme niemals einen Pinsel (wohl zur Korrektur) in die Hand, sondern lasse alles gehen, wie es gehen wolle.



ABB. 40. :: BÜSTE DES HOFNARREN JUNGE, GEN. BARON :: SCHMIEDEL. UNBEMALT. UM 1740. 48 cm hoch. Porzellansammlg. zu Dresden. ::

Weil somit die Maler keine richtige Aufsicht hätten, würden seine (Kaendlers) Geschirre durch die Malerei verdorben. Infolge der mehrfachen Beschwerden Kaendlers über Höroldt wurde diesem im Jahre 1740 in der Aufsicht über die Arbeiter der Bergrat v. Heinitz beigegeben, und im Jahre 1741 erhielt sowohl dieser wie auch Höroldt den Befehl, sich bei allen neuen Maßnahmen mit Kaendler zu verständigen. Trotzdem blieben neue Spannungen zwischen Kaendler und Höroldt auch in der Folgezeit nicht aus; die vorhandenen Akten wissen davon mancherlei zu berichten. Doch das nur nebenbei.

Der einzige „gute Staffiermaler" scheint, nach Kaendler, zu Anfang der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts Chr. Gottlieb Hentschel (Hentzschel) gewesen zu sein. Auf Betreiben Kaendlers war, um die Leistungen der Former- und Malerlehrlinge zu verbessern, Modellierunterricht für jene, Unterricht im Zeichnen für diese eingeführt worden, mit der Zeit aber wieder in Wegfall gekommen. Nun wurde im Jahre 1740 aufs neue angeordnet, daß Kaendler die Formerlehr-



ABB. 41. :: FIGUR DES HOFNARREN JOSEPH :: FRÖHLICH. :: 1737. BEMALT. :: 27 cm hoch. Ehemals im Besitze der C. H. Fischerschen Samml., Dresden.

linge, Erbsmehl die Malerlehrlinge täglich je eine Stunde im Zeichnen zu unterrichten habe.

So ganz ohne Einschränkung hinnehmen kann man die ungünstige Beurteilung Höroldts durch Kaendler natürlich nicht. Denn in diesem wuchs sehr begreiflicherweise das Kraft- und damit das Machtbewußtsein, je mehr seine Arbeiten die Aufmerksamkeit und Bewunderung seiner hohen Auftraggeber fanden. Mußte notwendigerweise in einer Zeit, welche die Plastik gegenüber der Malerei so bevorzugte wie die Kaendlerzeit in Meißen, die Malerei gegenüber der Plastik zurückstehen, so hat sie dessenungeachtet doch ihren Anteil an der Entwicklung der höchsten Blüte der Manufaktur. Denn sie verstand es, das lehren die Erzeugnisse aus dieser Frühzeit des Kaendlerschen Schaffens, trotz allem und allem ganz ausgezeichnet, die Wirkung der Form durch ihre leichten, duftigen Arbeiten, ihre feinen, zarten, farbigen Reize zu erhöhen (vgl. Tafeln I und XIII).

Wie in den Formen bis zur Mitte der dreißiger Jahre noch hie und da die ostasiatischen Vorbilder Verwendung fanden, so auch in der Bemalung. Seit dieser Zeit aber machte sich, indirekt durch Kaendler veranlaßt, der europäische Geschmack vorherrschend geltend, nicht nur in der Wahl der Darstellungsstoffe, sondern auch in der Art ihrer Behandlung: die künstlerischen Vorwürfe legten immer weniger Gewicht auf die Fläche, immer größeres auf die naturalistische Wiedergabe. Große Beliebtheit gewannen in dieser Zeit die sogenannten Streublumenmuster (vgl. Abb. 42), kleine stilisierte (orientalische) oder naturalistische (europäische) Blütenzweiglein, die leicht über die Fläche des Geschirrs hingestreut sind. Zuweilen treten im Dekor dieser Art auch kleine Insekten, Käfer und Schmetterlinge an Stelle der Blumen. Die sehr wirkungsvollen Barockkanten und Kartuschen in Gold, die in der Höroldtzeit vor Kaendler so beliebt waren, wurden auch im Zeitraume 1730—1740 noch festgehalten und wichen erst den Verzierungen des Rokoko. Neben Landschafts-, Schlachten- und Jagdszenen setzte man in die Kartuschen Vögel und

Vogelgruppen, besonders gern aber auch Schäferstücke im Watteaucharakter (vgl. Abb. 43), vereinzelt wohl auch Sittenschilderungen nach der Art des Engländers Hogarth.

Für den Sammler müssen nach diesen allgemeinen Betrachtungen noch einige spezielle Bemerkungen gegeben werden. In der Höroldtperiode, vor Kaendler, war das Material noch sehr ungleichmäßig, sowohl in der Farbe wie im Brande; unter dieser Ungleichmäßigkeit litt zunächst auch Kaendler noch. Es ist begreiflich, daß dieser, schon um der von ihm modellierten Stücke willen, eifrig bestrebt war, das Material zu verbessern. Er beschäftigte sich in der ersten Zeit seiner Meißner Tätigkeit daher unausgesetzt mit der Verbesserung der Porzellantechnik, unter anderem, indem er einen neuen, leistungsfähigeren Brennofen konstruierte, und hatte schließlich in der Tat die Genugtuung, seine Bemühungen um die Verbesserung der Technik von Erfolg begleitet zu sehen. Der Zeitpunkt, wann dieser Erfolg eintrat, ist aktenmäßig nicht genau zu bestimmen, doch darf man annehmen, daß dies noch vor der Mitte der dreißiger Jahre geschah, denn Farbe und Brand des Porzellans sind seit dieser Zeit bedeutend besser, wenigstens in den kleineren Stücken; bei den großen



ABB. 42. :: TABATIÈRE
5 cm hoch, 9 cm lang. 7 cm breit. :: Ehem. im Besitze der C. H. Fischerschen Samml. zu Dresden.

kamen im Brande auch nach dieser Zeit noch Fehler vor. Statt der in der Höroldtschen Periode vorzugsweise verwendeten Überglasur-(Schmelz-)farben verwendete man jetzt durchgängig Farben, die wenig Flußzusatz enthielten. Die Farbenpalette selbst wurde während der Kaendlerzeit wiederum reicher. Zu dem Zinnoberrot traten ein zartes Rosarot und das sog. Pompadourrot. Auch das Purpurrot, das bisher immer stark ins Violette hinübergespielt hatte, wurde dank der Bemühungen eines Arkanisten bedeutend verbessert. Zu den Unterglasurfarben blau und kupferrot kam eine „erbisfarbene", d. h. erbsengelbe hinzu. Von allen Farben erlangte die blaue Unterglasurfarbe in der Kaendlerzeit die größte Bedeutung. Die Fondmalerei trat in ihr mehr und mehr zurück. Wenn man sie noch anwandte, so geschah es, wohl auf Kaendlers Einwirkung, um allzu große Flächen zurücktreten zu lassen. Man bedeckte z. B. einen dunkelblauen Grund mit einem goldenen Bandornament oder versah Randeinfassungen und Streifen mit einem buntfarbigen Schuppenornament. Zuweilen wendete man auch die Camaïeumalerei, d. h. die Bemalung mit nur einer Farbe, z. B. Purpur, an.

Es ist schon auf die irrtümliche Auffassung Sempers hingewiesen worden, der Rokokostil sei nicht in Frankreich geboren worden und von dort nach Dresden gekommen, sondern umgekehrt in Dres-



ABB. 43. :: TABATIÈRE.
5 cm hoch, 6 cm lang, 4 cm breit. :: Ehem. im Besitze der C. H. Fischerschen Samml. zu Dresden.

den entstanden und von da nach Frankreich gelangt; entstanden in Dresden unter dem allgemeinen Einflusse der leichten Sitten, aber auch unter dem besonderen des Meißner Porzellanstils der Zeit.

Da dieser Abschnitt der Epoche gilt, die Semper bei seiner Annahme im besonderen im Auge hatte, so ist es von Interesse, zu hören, wie er seine Anschauung begründet, nämlich folgendermaßen:

„Das eigentliche Rokoko ward geboren nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes. Dort ward es unter dem allgemeinen Einflusse der laxen Sitten der Zeit, aber auch unter dem speziellen der Porzellanfabrik, die ungeheuer en vogue war, an dem üppigen Hofe Augusts des Starken und seines Nachfolgers gezogen und gepflegt; von dort her durch eine sächsische Prinzessin (Anm. 20) und deren Porzellangerät nach Versailles verpflanzt, wo es seiner höchsten Kultur entgegenreifte.“

Wenn wir daran denken, daß den Geist einer Zeit schon wiederholt weit weniger große, erhabene Kunstwerke beherrscht haben, als viel mehr die kleinen Sachen, die in Glasschränken und auf Nipptischen stehen, wenn wir ferner wissen, daß die Blütezeit des Porzellans etwa anfing mit dem Aufkommen des Rokokostils und zu Ende war, als dieser Stil selbst abblühte, so müssen wir zugeben, daß Semper dem Meißner Porzellanstile der Kaendlerzeit entscheidenden Einfluß auf die Bildung des Rokokostils zuerkennen, daß er von einem „Dresdner Rokokostil“ sprechen konnte.

Es waren ja keine Schablonen, die dem Künstler als Vorbilder dienten, keine Kunstwerke, die er nachschuf, es waren die Menschen, wie er sie täglich sah, charmierend und kokettierend, kosend und knixend, es waren treuliche historische und kulturhistorische Bilder, die er darbot.

In Wahrheit freilich gebar der Porzellanstil Kaendlers das Rokoko nicht, sondern befruchtete nur diese zierlich-kecke, graziöse, übermütige Kunst.

Als die Zeit des Aufkommens des Rokokos in Meißen wurde bereits das Jahr 1740 genannt. Zunächst zeigten sich seine Merkmale nur ganz bescheiden da und dort bei einer Vase oder einem Geschirr-



SPIEGELRAHMEN.
1750
Modell von Kaendler
Bunt bemalt.

stück in einem Muschelornament, in einer unsymmetrisch geschwungenen Linie, einem Rokokoschnörkel und anderen Kleinigkeiten. Aber dann, je mehr man die neuen Formen beherrschen lernte, ihren malerischen, farbigen Reiz erkannte, ihrer Anmut und Grazie inne ward, wurde man freier in ihrer Anwendung und entfaltete sie immer reicher und raffinierter. Die Gefäße erhielten Füße in weit ausgebogenen Voluten, sie wurden über und über mit in freiem Holzrelief geformten Blumen und Früchten bedeckt, und Blumen und Früchte versahen auch die Stelle der Griffe und Henkel, die im übrigen, plastisch angesetzt, sich in der launenhaftesten Weise schweiften und bogen.

Eines der reifsten Meisterwerke der Rokokokunst, die je in Meißen von Kaendlers Hand geschaffen worden sind, ist ein Spiegelrahmen (vgl. Tafel XVI und Abb. 44 und 45), der von König August III. als Geschenk für König Ludwig XV. von Frankreich, den Schwiegervater seiner Tochter Maria Josefa, bestimmt war. Das Werk wurde im Jahre 1750 vollendet, ist aber heute nur in einer modernen Ausführung vorhanden, der vielbewunderten, die auf der Pariser Weltausstellung 1900 zu sehen war und seitdem im Dresdner Verkaufslager der Meißner Porzellanmanufaktur ausgestellt ist. In dieser Arbeit hat Kaendler wohl das Höchste geleistet, was auf dem Gebiete der Keramik je und je möglich gewesen ist; das Kunstwerk ist noch heute vorbildlich für alles, was mit der Porzellanplastik zusammenhängt. In einer Biographie Kaendlers, die bald nach seinem Tode erschien, wird das Werk folgendermaßen geschildert:

„*Es wetteiferten damals die königlichen französischen Porcellainfabriken mit der Meißner um den Vorzug. Kaendler aber wußte solchen zu behaupten. Er verfertigte im Jahre 1750 das bekannte Meisterstück, einen mit Blumenketten Laubwerck, Figuren und Geschichten ins Erhabene gearbeiteten Rahmen von Porcellain, 7 Ellen hoch, zu einem auf der Dresdner Spiegelfabrik gegossenen Trumouspiegel, und dazu einen Konsoltisch, ebenfalls ganz von Porcellain. Beide Stücke hatte August zum Geschenk für den König von Frankreich bestimmt. Kaendler selbst überbrachte sie nach Paris, und die eifersüchtigen Franzosen ließen dem Geschmack und der Arbeit des deutschen Künstlers alle mögliche Gerechtigkeit widerfahren.*“



ABB. 44. MUSE (DICHTKUNST),
TEILSTÜCK AUS DEM SPIEGELRAHMEN (TAFEL XVI). BUNT BEMALT.
MODELL VON KAENDLER. 1750.



ABB. 45. MUSE (MUSIK).
TEILSTÜCK AUS DEM SPIEGELRAHMEN (TAFEL XVI). BUNT BEMALT.
MODELL VON KAENDLER. 1750.

In den Figuren, welche die Zierlichkeit und Grazie des Rokokostils mit so großer künstlerischer Feinheit wiedergeben, geht Kaendler bedeutend unter die Maße herab, die er für seine Tierfiguren für das Japanische Palais, für seine religiösen und allegorischen Darstellungen, für das Reiterstandbild August III. und für den Ehrentempel anwendete. Das geschah nicht, weil er die kleinen Formate für künstlerisch oder technisch geeignetere hielt als die größeren, sondern weil er sie zumeist für den Handel herstellte. Die Menge freilich beurteilt gerade nach diesen kleinen Figuren (vgl. Tafeln XVII und XVIII), die allein der Allgemeinheit ja schon zu Kaendlers Lebzeiten zugänglich waren, den Wert des Vieux Saxe. Und nicht mit Unrecht. Denn in diesen kleinen Plastiken scheint all der künstlerische Reiz restlos verkörpert, den das Porzellan herzugeben vermag. Von ihnen aus kam ganz augenscheinlich das irrtümliche Urteil Sempers zustande; sie sind es, die das Wort von dem „europäischen Porzellanstil" prägten. Und wenn auch die zünftige Wissenschaft die Pflicht hat, das künstlerische Vermögen Kaendlers an Arbeiten zu messen, die weitab von diesem Gebiete der Kleinkunst liegen — darin muß sie dem kunstbegeisterten Laien beistimmen, daß keine der großen religiösen, mythologischen oder allegorischen Darstellungen Kaendlers so für den Schönheitsreiz des Porzellans spricht wie die kleinen Figurenwerke, die unter dem Einflusse des Barock- und Rokokogeschmacks entstanden.

Man kann von der Betrachtung Kaendlers oder richtiger der Kaendlerzeit nicht scheiden, ohne einige der schon genannten Modelleure, die während ihr in Meißen mit tätig waren, noch kurz zu betrachten. Denn so beherrschend auch Kaendlers künstlerischer Einfluß in der Zeit war, die ihn an der Spitze der Meißner Manufaktur sah, so war doch seine Hand nicht die allein schöpferisch tätige. Unter den Modelleuren, die ihm zur Seite standen, befanden sich einige,









KAENDLERFIGUREN.

DIE KAUFMANNSFRAU
16 cm hoch, 16 cm breit
Um 1740—1750
Bunt bemalt.

GRAF BRÜHL
14,5 cm hoch
Mitte XVIII. Jahrhundert
Bunt bemalt.

DER GESCHMACK
27 cm hoch
Um 1740—1756
Bunt bemalt.

GRÄFIN BRÜHL
14 cm hoch
Mitte XVIII. Jahrhundert
Bunt bemalt.





ROKOKODAME.
Mitte 18. Jahrhundert
Bunt bemalt
C. H. Fischer zu Dresden.

die nach ihren Leistungen vollen Anspruch darauf haben, in einer Monographie nicht vergessen zu werden, welche sich mit der Geschichte des Meißner Porzellans des 18. Jahrhunderts, mit den Künstlern, die in ihr Bedeutung gewannen, beschäftigt. Woran es gelegen hat, daß die Namen dieser Künstler früher in der Geschichte der Meißner Manufaktur nicht in dem Maße zur Geltung gekommen sind, wie sie es verdienen, entzieht sich heute noch der Beurteilung. Es mag sein, daß Kaendler, der höchst ehrgeizige, in seiner Glanzzeit die Kommission völlig beherrschende Künstler, hieran in erster Linie die Schuld trägt, daß er die Namen seiner Mitarbeiter nach Möglichkeit ins Dunkel zu stellen, von ihren selbständigen Arbeiten so wenig wie möglich Aufhebens zu machen suchte; andererseits mögen die Mitarbeiter Kaendlers auch unter jenem Schicksal zu leiden gehabt haben, das heute für diejenigen Künstler teilweise noch besteht, die ihre Kräfte in den Dienst der künstlerischen Techniken stellen: anonym zu bleiben, künstlerische Ehren entweder an den Industriellen abzugeben, für den sie arbeiten, oder an den Leiter der Gemeinschaft, in der sie sich befinden.

Der begabteste und wider sein künstlerisches Verdienst um die Porzellanplastik bisher stark vernachlässigte Mitarbeiter Kaendlers war der 1696 zu Dresden geborene, 1750 in Meißen gestorbene Bildhauer Johann Friedrich Eberlein, welcher vom Jahre 1735—1749 in der Manufaktur tätig war. Außer den aus den Meißner Arbeitsverzeichnissen des Jahres 1741 festgestellten Arbeiten

„*Eine Form zu einem Suppennapf mit Stürtze auf Kober-Arth geflochten, eine große Schüssel-Glocke mit dem Schwanen-Dessein No. 6, eine sitzende Pallas-Figur mit Kindern zum Terrinen-Deckel, so mit Bluhmen verzieret, ein Waschbecken in Form eines Kleeblattes, ein wilder Schweinskopf mit Muschelwerck und andern Zierrathen statt eines Knopfes auf, ein Terrinendeckel: ein Kindel, wie solches einen Korb mit Bluhmen ausschüttet zur Terrinen-Stürtze des Churfürst von Cöln, ein Korb zu Burgunder Bouteillen zum Schwanen Service, der Pohl. weiße Adler-Orden und der Orden des goldenen Vließes zur Statua Sr. Majst.*“

sind noch die folgenden Arbeiten dieses Modellierers zu nennen: ein sitzender Mohr, welcher einen Kredenzteller hält, eine Mohrin in

türkischem Habit mit einem Blumenkorb; ein Mohr, welcher bei einer Zuckerdose steht; eine Mohrin als Gegenstück; zwei Saladièren, die eine in Gestalt einer Artischoke, die andere in der einer Melone; drei Frauengestalten, die Liebe mit zwei Kindern, die Hoffnung mit Anker und Falken in den Händen, sowie der Friede mit Palmzweigen; Apoll und Daphne; Venus und Cupido; Neptun mit einer Muschel; Juno mit dem Pfau und Mercur; Drei Grazien (vgl. Tafel XIX) und die Polin (vgl. Abb. 46).

Das den Eberleinschen Figuren eigentümliche Merkmal ist eine in dieser Frappanz bei den Kaendlerschen Arbeiten nicht wahrnehmbare Schiefstellung der Augen; ich bin hiernach geneigt, auch Arbeiten wie z. B. den „Herbst" (vgl. Tafel XX) als Schöpfungen Eberleins anzusehen. Auch an der Herstellung der zwölf Apostelfiguren, von denen auf S. 70ff. die Rede war, scheint Eberlein, wenn auch nicht mit Glück, beteiligt gewesen zu sein. Höroldt hatte nicht Kaendler, sondern zunächst Eberlein mit der Herstellung der zwölf Apostelmodelle beauftragt. Diese Eberleinschen Modelle fanden nicht den Beifall des Königs, und so trat Kaendler an die Stelle Eberleins. In der Porzellansammlung zu Dresden befindet sich neben den Kaendlerschen Apostelmodellen ein solches, das sich durch seine etwas gröbere Modellierung als die Arbeit eines anderen Künstlers erweist. Es ist wahrscheinlich, daß diese Figur eine der erhalten gebliebenen Eberleinschen Apostelarbeiten ist.

Noch mehr als Eberlein tritt der während der Jahre 1746—1761 für die Manufaktur tätig gewesene Bildhauer Friedrich Elias Meyer zurück, obwohl seine Tätigkeit keineswegs — wie früher angenommen worden ist — darauf beschränkt war, die von Kaendler hergestellten Modelle zuzuputzen und für die Abformung fertigzustellen. Es ist das Verdienst des gegenwärtigen Gestaltungsdirektors der Meißner Manufaktur, des Bildhauers Prof. Erich Hösel, der schöpferischen Tätigkeit Meyers dadurch zu ihrer gebührenden Würdigung verholfen zu haben, daß er aus den alten Arbeitsverzeichnissen der Meißner Fabrik diejenigen Porzellanplastiken zweifelsfrei



DREI GRAZIEN.
Um 1735—1740
Bunt bemalt
Modell von Johann Friedrich Eberlein.





HERBST.
Um 1740
Bunt bemalt
Modell höchstwahrscheinlich von Johann Friedrich Eberlein.



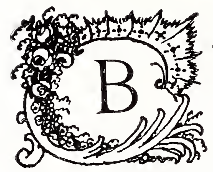
festgestellt hat, die von der Hand Meyers herrühren (vgl. Tafeln XXI und XXII und Abb. 47 und 48). Auch die Meyerschen Arbeiten sind gleichwie die Eberleinschen durch ein charakteristisches Merkmal — die eigentümlich kleine Kopfform der dargestellten Figuren — von den Kaendlerschen wahrnehmbar unterschieden.

Von den Meißner Modelleuren, die unter Kaendler, hervorragend aus der großen Zahl der übrigen, tätig waren, ist schließlich noch der im Jahre 1717 zu Leipzig geborene, 1751 in Meißen gestorbene Bildhauer Joh. Gottl. Ehder zu nennen, der von 1739—1750



ABB. 46. POLIN.
BUNT BEMALT. MODELL VON JOHANN FRIEDRICH EBERLEIN.
Um 1735—1740.

seine Kunstfertigkeit im Porzellanbilden ausübte. Figuren hat dieser Künstler wohl keine oder nur wenige selbständig geschaffen, dagegen Tiere und Gefäße. Von den ersteren kennt man einen Seidenschwanz, zwei Wiedehopfe als Gegenstücke, einen Papagei, letzteren in „Done poussiret" u. a. m.; an Gefäßen bildete er Teller und Terrinen, Tabatièren und Zuckerdosen, Kelche und kleinere Vasen.



Berling gruppiert (vgl. Anm. 7) die Geschichte des Meißner Porzellans von ihren Anfängen (1709) bis zu ihrer Entwicklung unter Marcolini (1814) in sechs Perioden. Für die ersten drei Perioden, nämlich die Entwicklung 1. unter Böttger, 2. unter Höroldt und 3. unter Kaendler folgte ich demselben Grundsatze; die vierte Periode Berlings umfaßt die Tätigkeit der Meißner Manufaktur während des Siebenjährigen Krieges (1756—1763). Da sie künstlerisch noch durchaus unter der Herrschaft Kaendlers steht, auch an dem Stile der Zeit, dem Rokoko (vgl. Abb. 49) festhält, so bedarf sie in einer gedrängten Darstellung wie dieser der besonderen Betrachtung nicht; das geschichtlich Bemerkenswerte an ihr findet der Leser unter den Anmerkungen (vgl. Anm. 21). Nur von den Arbeiten, die Meißen währen dieser 7 Jahre an Friedrich den Großen lieferte, sind einige kurz zu erwähnen. Der Preußenkönig war ein hervorragender Abnehmer der Meißner Fabrik, und wenngleich ihm große Mengen von Porzellan unentgeltlich geliefert werden mußten, so gab er doch auch noch große Summen für die Erwerbung von Meißner Porzellan aus. In einem in Meißen noch vorhandenen Verzeichnisse

„derjenigen Gelder und Porzellangeschirre, so die Königl. Porzellanmanufaktur Meißen an das Hohe Königl. Haus Sachsen und Preußen, wie auch andere hohe Behörden auf höchste Königl. Landesherrliche Befehle eingeliefert und bezahlet hat",

wird unter anderem ein Betrag von

„283679 Thlr. 4 Gr. durch Porzellan an das Königl. Haus Preußen im Jahre 1745 und während des siebenjährigen Krieges"



BACCHANTISCHE GRUPPE.
Mitte 18. Jahrhundert
Bunt bemalt
Modell von Friedrich Elias Meyer.





MUSIKER.
Mitte 18. Jahrhundert
Bunt bemalt
Modelle von Friedrich Elias Meyer.





ABB. 47. MUSEN.
BUNT BEMALT. MODELLE VON FRIEDRICH ELIAS MEYER.
Mitte 18. Jahrhundert.



ABB. 48. MUSEN.
BUNT BEMALT. MODELLE VON FRIEDRICH ELIAS MEYER.
Mitte 18. Jahrhundert.

erwähnt. U. a. bestellte der Preußenkönig während der Kriegszeit 1756—1763 sechzehn große Vasen, die ihm wegen der zeitweiligen Betriebsstörungen schließlich nicht geliefert werden konnten. Er nahm dafür zweiunddreißig kleinere. Ferner bestellte der König Frühstücksservice und Tabakdosen (diese wohl zu Geschenkzwecken), auch einzelne Figuren und Gruppen, z. B. den Dirigenten der Affenkapelle, zehn Pagoden mit wackelnden Köpfen à 1 Fuß hoch, einen Kaminaufsatz: die vier Jahreszeiten, Apollo und Daphne, Pan und Syrinx, Venus und Adonis, Diana und Endymion, Orcus und Cephale, Bacchus und Ariadne, Jupiter und Semele, Herkules und Dejanira, das Urteil des Paris. Ein großes Gehäuse zu einer Spieluhr sollte nach der Zeichnung eines Berliner Künstlers angefertigt werden. Die bedeutendste Bestellung aber war die von sechs Tafelservicen, für deren Bemalung der König zum Teil eigene Angaben machte; z. B. sollten die Schüsseln und Teller des sogenannten „Vestunen"- (Festons-) Services teilweise durchbrochenen Rand haben und verziert sein mit



ABB. 49. LIEBESPAAR. BUNT BEMALT 15,5 cm hoch. Oberhofmarschall Graf Vitzthum von Eckstädt - Lichtenwalde.

„antiquen hangenden Vestunen, welche an d'Amours Köpfgen angeknüpfft und flach erhaben seyn, wozu Ihr Königl. Majest. mir (Kaendler) eigenhändige Zeichnung gegeben."

Zu einem japanischen Service, das der König bestellt hatte, war Kaendler ein kostbarer japanischer Teller als Modell übergeben worden; die Formen dieses Services sollten auf Wunsch Friedrichs des Großen „etwas antique und muschlicht" ausfallen, die Bemalung dagegen sollte „indianische Tiere" darstellen, und zwar „Camele, Strauße, Pappogoyen, Raben, Affen, Tieger, Parter". Kaendler fand mit der Ausführung der angegebenen Wünsche durchaus den Beifall des Königs; ja dieser war dermaßen entzückt von dem künstlerischen Können Kaendlers, daß er ihm, wenn man einer diesbezüglichen Mitteilung Kaendlers an die Kommission trauen darf, im Juni des Jahres 1761 preußische Dienste anbot. Das jedenfalls ist sicher, daß die Kommission das allzu bereitwillige Eingehen Kaendlers auf Ideen des Preußenkönigs nicht mit besonderer Freude begleitete; sie machte ihm sogar einmal den Vorwurf, daß er

„dem König von Preußen und seinen Dienern zu viel von schönen Sachen, wie dessen Ausdruck ist, avanciret und dahero geschiehet, daß das Bestellen von wichtigen und schweren Desseins kein Ende nimmt, folglich der größte Teil der Fabrikation vor Preußens Rechnung arbeiten muß".

IV.

Die Zeit nach Kaendler bis Marcolini.

(1763—1814.)



uch noch in die Perioden, von denen nun die Rede ist, ragt die Persönlichkeit Johann Joachim Kaendlers, wenn auch nicht mehr in beherrschendem Einflusse. Der Ehrentempel, von dem im vorigen Abschnitte gesprochen wurde, entstand in der Zeit (1763), die eigentlich schon nicht mehr zu der Epoche seines künstlerischen Glanzes gehört; diese Arbeit war keineswegs seine letzte für die Manufaktur, vielmehr folgten ihr, solange er noch für diese tätig war, und diese Tätigkeit endete eigentlich erst mit seinem Tode, noch zahlreiche andere, so u. a. die Ausführung eines Auftrages auf 40 mythologische und allegorische Gruppen für die russische Kaiserin Katharina II.

Der Standort dieser großen und künstlerisch bedeutungsvollen Arbeit, die von Kaendler im Jahre 1772 begonnen und 1774, also ein Jahr vor seinem Tode, vollendet wurde, war lange Jahre hindurch unbekannt. Es ist das Verdienst Berlings*), die Gruppen wieder aufgefunden zu haben. Sie befinden sich (oder richtiger — da man im Hinblick auf die völlig veränderten Verhältnisse in Rußland nicht weiß, ob sie ihren früheren Standort noch inne haben, ja ob sie überhaupt noch vorhanden sind — sie befanden sich im Jahre 1913, als Berling sie entdeckte) im Schlosse Oranienbaum bei Petersburg. Vorhanden waren noch 36, es fehlten somit 4. Entstanden waren sie auf

(* Karl Berling. Die Meißner Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II. in Oranienbaum. Dresden 1914. Verlag von C. Heinrich.

eine Bestellung des russischen Hofes hin, der für das „Kabinett der Kaiserin“ 40 aus der Mythologie zu entlehnende Gruppen und Figuren verlangte — eine Aufgabe, für die niemand in Meißen geeigneter erschien als Kaendler, obwohl er, als die Bestellung einging, schon nicht mehr den beherrschenden Einfluß als Plastiker der Manufaktur besaß (den vielmehr bereits Acier übte) und zudem auch schon ein Mann in hohen Jahren — 66 — war. Er entwarf — ich folge der Darstellung Berlings — mit großem Eifer zunächst (im November 1772) ein ausführliches Programm für die Arbeit und legte es schriftlich fest. Seine Idee war, ein Werk zu schaffen, das zwar in erster Linie den Wunsch der hohen Auftraggeberin erfüllte, zugleich aber auch eine Huldigung für sie darstellte. Das geschah, indem er 17 von den 40 Gruppen in ein mythologisches Gewand kleidete, während er für die übrigen 23 die allegorische Schilderung wählte.

„Zunächst“, so schildert Berling wörtlich die Arbeit nach dem Eindruck, den er von ihr im Oranienbaumer Schlosse gewann, „stellte Kaendler, wie es für die Beherrscherin des an vielen Meeren gelegenen russischen Reiches und für die Kaiserin, die soeben in einem Seekriege glänzend gesiegt hatte, nahelag, Neptun und Amphitrite dar. Dann ließ er Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn, Luna und Sol folgen, die sieben Hauptgottheiten, die zugleich die Planeten bedeuten. Sie sind mit ihrem Planetenzeichen als solche deutlich charakterisiert. Wo Jupiter war, durfte auch seine Gemahlin Juno nicht fehlen. Deshalb findet man sie hier und zwar mit der jugendlicher aufgefaßten Iris zusammen in einer Gruppe verbunden. Die letztere war gewählt worden, wohl weil man von ihr annahm, daß sie die Botschaften der Götter den Menschen — hier natürlich der Kaiserin — überbringt. Weiter kamen zur Darstellung Vulkan als Beschützer der Künstler und Handwerker, Apoll, den Python erlegend, d. h. der Sieg des Lichtes über die Finsternis, Perseus, der den Atlas wegen seiner Ungastlichkeit durch das Medusenhaupt in Stein verwandelt, Herakles als Sinnbild der Stärke, das Urteil des Paris, Irene, die Göttin des Friedens und endlich die den Göttern und den Menschen,

also auch der Kaiserin, das Schicksal bestimmenden drei Parzen. Bei den Allegorien lag es nahe, Herrschertugenden wie Gerechtigkeit, Stärke und Gelehrsamkeit zu versinnbildlichen. Die erstere wurde geteilt in Justitia, die irdische, und Astraea, die himmlische Gerechtigkeit. Man ließ dann Handel und Schiffahrt folgen, schuf eine Vertreterin des Krieges und zwei, die den Sieg der Kaiserin personifizierten. An den Krieg mit den Türken sollten auch wohl die beiden Kriegselefanten erinnern, während in der Sphinx, die von der Barockkunst häufig dekorativ verwendet wurde, und die gleichfalls in zwei Gegenstücken vorhanden ist, der Mystizismus verkörpert war. Die Künste mußten Bildhauerei, Malerei, Baukunst, Musik und Dichtkunst, die Wissenschaften Mathematik, Rechnenkunst und Astronomie vertreten. Endlich hatte man, wie es in der antiken Kunst so oft geschehen war, das russische Reich selbst durch Personifikation seiner beiden großen Flüsse Wolga und Dnjepr zu kennzeichnen versucht.“

Von diesen 40 Gruppen — nicht mehr vorhanden, als sie Berling in Oranienbaum fand, waren die der Malerei, Bildhauerkunst, Rechnen-



ABB. 50. LIEBESGRUPPE. :: UNBEMALT. :: MODELL VON MICHEL VICTOR ACIER. ::

kunst und Mathematik — sind 18 von Kaendlers Hand geschaffen worden; die übrigen 22 sind wohl zumeist auf Acier und seine Gehilfen zurückzuführen. Von Kaendler stammen die folgenden: Triumphzug der Amphitrite (Tafel XXIII), Neptun und Thetis, Phöbus Apollo, Luna, Mars, Venus, Merkur, Saturn, Apoll und Python, Die Parzen, Justitia, Astraea, Viktoria I und II, Wolga, Dnjepr, Kriegselefant I und II. Von Acier und seinen Gehilfen wurden geschaffen: Atlas und Perseus, Juno und Iris (Tafel XXIV), Jupiter, Das Urteil des Paris, Der Handel, Die Schiffahrt, Die Stärke, Herkules, Die Sphinx I und II, Vulkan, Bellona, Irene, Die Gelehrsamkeit, Die Musik, Die Dichtkunst, Die Baukunst, Die Astronomie, Die Bildhauerkunst, Die Malerei, Die Rechnenkunst und Die Mathematik. Die Stilverschiedenheit der Arbeiten Kaendlers und Aciers ergibt sich aus der Betrachtung der abgebildeten Stücke.

Was den künstlerischen Einfluß Kaendlers brach, wird heute schwerlich noch mit Sicherheit festzustellen sein; es mag sein, daß mehr persönliche — Kaendler wurde bei der ihm vorgesetzten Kommission wiederholt des Eigennutzes, der Geldgier und ungerechter



ABB. 51. BACCHANTIN UND FAUN :: MODELL VON MICHEL VICTOR ACIER. ::



SIEGESZUG DER AMPHITRITE.
Sockellänge 54 cm, höchste Höhe 51 cm
Modell von Kaendler
Bunt bemalt
Schloß zu Oranienbaum (Rußland).





JUNO UND IRIS.
Sockellänge 27 cm, höchste Höhe 27 cm
Modell wahrscheinlich von Acier
Bunt bemalt
Schloß zu Oranienbaum (Rußland).



Behandlung seiner Untergebenen bezichtigt — als künstlerische Momente hierfür maßgebend waren; es mag aber auch sein, daß es ihm nicht gelang, sich dem Wandel des Geschmacks, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts einzusetzen begann, in dem Maße anzupassen, wie es notwendig gewesen wäre, um die ohnehin durch die eben überstandenen Kriegskrisen stark darniederliegende Produktion der Manufaktur wieder zu heben. Man erkennt das in den 18 Gruppen für die Kaiserin Katharina. Ausgesprochenen Rokokocharakter zeigen sie eigentlich nur in den Sockeln; die Schilderungen selbst wahren durchaus den kraftvollen Barockstil, den Kaendler eigentlich nie aufgegeben hat.

Den äußeren Anlaß zur Berufung eines auswärtigen (französischen) Bildhauers gab die Errichtung einer Kunstschule in Meißen für die Künstler, Maler und Bildhauer der Manufaktur. Sie wurde am 7. Februar 1764 ins Leben gerufen, und zu ihrem Leiter wurde der Hofmaler und Professor an der Dresdner Kunstakademie Christian Wilhelm Ernst Dietrich (vgl. Anm. 22) ernannt. Diesem Manne wurden in allen künstlerische Dinge angehenden Fragen sowohl Kaendler als auch Höroldt unterstellt, und außerdem erhielt er den Auftrag, von auswärts her Bildhauer für die Fabrik zu gewinnen. Durch die Vermittlung zweier Meißner Künstler, des Bildhauers Elsasser und des Malers Hummitsch, die man zum Studium neuer Formen



ABB. 52. MALERKUNST, GEOMETRIE, ARITHMETIK.
UNBEMALT.
MODELLE VON MICHEL VICTOR ACIER.

und Bemalungsarten nach Paris gesandt hatte, gelang so die Gewinnung des Bildhauers Michel Victor Acier (vgl. Anm. 23), nachdem ein anderer, Delaistre mit Namen, die Berufung nach Meißen abgelehnt hatte. Acier war der, den man in Meißen suchte und dort als unmittelbaren Nachfolger Kaendlers gut gebrauchen konnte, ein Künstler des Spät-Rokoko, voll lebhafter Phantasie, voll echter Rokokograzie und bezaubernder Anmut (vgl. Abb. 50—53 und 55). Es ist kein Zweifel daran, daß er in bezug auf die Leichtigkeit der Linie, auf spielerischen Reiz der Form Kaendler übertraf; aber andrerseits fehlt seinen Arbeiten die bei aller Anmut und Gefälligkeit doch so eminent große Kraft des Vortrags, das wenn auch nicht naturwahre, so doch ganz außerordentlich Natürliche der Kaendlerschen Figuren. Aus dem Kaendlerschen Rokoko würde sich niemals die hohle, geistlose Nachahmung herausgebildet haben, welche das Porzellan in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebte. In dem Rokoko des 18. Jahrhunderts zeigt das Porzellan die größte Vollendung seines Wesens, in dem Rokoko des 19. Jahrhunderts seine geschmackloseste Verirrung. Man kann das feststellen, wenn man rekonstruierte Modelle mit den Originalmodellen vergleicht. Denn nicht immer blieben die Formen fehlerlos erhalten, oder aber die einstigen Vorbilder



ABB. 53. STERNKUNDE. :: MODELL VON MICHEL VICTOR ACIER. ::



ABB. 54. BALALAIKENSPIELERINNEN. BUNT BEMALT.
Die linke Figur ein Modell aus der Kaendlerzeit (1740—1750), die rechte eine Nachbildung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. C. H. Fischer in Dresden.

für die Bemalung waren nicht mehr vorhanden. Man half sich in solchen Fällen in früheren Zeiten damit, daß man ein Modell so gut es ging rekonstruierte, ohne Rücksicht darauf, ob die ursprüngliche Gestalt und die einstige Bemalungsart originalgetreu wiedergegeben wurden. So befanden sich z. B. in der C. H. Fischerschen Sammlung in Dresden zwei Balalaikenspielerinnen, die ganz zweifellos auf ein gemeinsames Modell zurückzuführen sind (vgl. Abb. 54). Das originale Stück zeigt in den Formen alle Merkmale des kraftvollen Kaendlerstils der mittleren Zeit (1740—1750), die Nachbildung der rekonstruierten Form alle diejenigen des entsetzlichen Rokokostils, wie er in der schlechtesten, unfruchtbarsten Zeit Meißens, in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts, geübt wurde. Und weiterhin, was die Bemalung angeht: auf dem originalen Stück findet man all den spiegelnden, reflektierenden Glanz der Glasur und die der natürlichen Erscheinung so wunderbar nachgebildeten leichten und doch saftigen Farben; die rekonstruierte Figur dagegen gibt an Verunstaltung des edlen Materials durch Verdeckung mit grellen Farben den schlechtesten Erzeugnissen ganz geringwertiger Manufakturen nichts nach. Heute sind erfreulicherweise solche künstlerischen Verirrungen in der Meißner Manufaktur nicht mehr möglich; es wird mit feinfühligem Sinne darauf geachtet, daß nur solche älteren Formen rekonstruiert werden, die einerseits eine genaue plastische Wiedergabe des einstigen Modells gestatten und andererseits dessen originale Bemalung, die letztere dadurch, daß ein vorhandenes altes Stück als koloristisches Vorbild benutzt werden kann.

Aciers Gewinnung bedeutete für die Manufaktur einen alsbald wahrnehmbar werdenden äußeren Erfolg, eine wenn auch nur vorübergehende zweite Blütezeit. Man fand Gefallen an seinen zierlichen, bald überschwenglich sentimentalen, bald überschäumend neckischen Schäferszenen und Amorettenfiguren, zu denen sich später auch die vielbewunderten Spitzenfiguren gesellten, jene Gebilde mit zartem Spitzenschmuck (vgl. Anm. 24), die ein neues glänzendes Zeugnis für die eminente Schmiegsamkeit der Porzellanmasse ablegten.

Aciers plastische Bedeutung ist namentlich von der Zeit, der er angehörte, aber auch später noch und bis in unsere Tage hinauf stark überschätzt worden. Sie reicht nicht entfernt an das genialisch Schöpferische von Kaendlers Begabung heran, schon um deswillen nicht, weil sie mit dem Material nicht so verwächst wie die Kaendlersche. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört außer dem Anteil, den er an den 40 Gruppen für die Kaiserin Katharina hat, ein Tafelaufsatz, der als Verherrlichung der Regierung des Kurfürsten Friedrich August III. gedacht war. Er sollte aus drei Gruppen und zwei dazu gehörigen Tempeln bestehen. Die beiden letzteren existieren noch und befinden sich in der ehemaligen Hofsilberkammer in Dresden. An dieser Arbeit war, wie wohl auch an der für die Kaiserin Katharina bestimmten der Bildhauer Joh. Carl Schönheit beteiligt, von dem noch zu reden sein wird. Weiter modellierte Acier eine aus 12 Figuren bestehende Gruppe zu Ehren des Prinzen Heinrich von Preußen, der im bayerischen Erbfolgekriege Schulter an Schulter mit den Sachsen gekämpft hatte. Und endlich ist er der



ABB. 55. :: KIND MIT HUND :: SPIELEND
UNBEMALT. :: MODELL VON MICHEL VICTOR ACIER. ::

Erschaffer oder mindestens der Hauptbeteiligte bei der Ausführung eines aus sieben großen und figurenreichen Gruppen bestehenden Tafelaufsatzes für den russischen Fürsten Repnin, dem sich Sachsen für seine Vermittlung beim Friedensschluß zu Teschen verpflichtet fühlte. Zu diesem Werke gehörte ein Dessertservice von 60 Tellern mit sehr fein gemalten Bildern von Dresden, Pillnitz, Teschen, Petersburg, Moskau und anderen Städten, sowie größeren und kleineren Schüsseln, Näpfen, Fruchtkörben, Kühlgefäßen usw. Das Werk ist verschollen. Sehr groß ist die Zahl der kleineren Arbeiten Aciers. Hier seien vor allem die sogenannten „Devisenkinder" genannt, jene kleinen Amorettenfiguren auf antikisierenden Sockeln, die Inschriften wie „Je mets le calme", „Je les accouple" usw. tragen. Acier modellierte sie nach Zeichnungen des Malers Johann Eleazar Zeissig gen. Schenau (Schönau), der während der Jahre 1773—1796 für die Manufaktur tätig war. Auch viele von den sogenannten galanten Figuren dieser Zeit sind Arbeiten seiner Hand, und endlich rühren von ihm noch zwei kleine Gellertdenkmäler her, das eine modelliert in Anlehnung an den Oeserschen Entwurf des Denkmals, das 1774 in Leipzig errichtet wurde, das andere dem Modell Schlegels für das Denkmal in der Leipziger Johanniskirche nachgebildet.

Kaendler gegenüber war Aciers Stellung von allem Anfange an gesichert worden. Zwar blieb der erstere während der zehn Jahre, die er noch mit Acier zusammen in Meißen arbeitete, Leiter der plastischen Abteilung; aber Acier war in seinen künstlerischen Entschlüssen völlig unabhängig von ihm, wurde ihm auch äußerlich dadurch vollkommen gleichgestellt, daß er gleich Kaendler den Titel eines Modellmeisters verliehen erhielt. Das Verhältnis der beiden Künstler zueinander war kein gutes; es kam oft zu Meinungsverschiedenheiten, ja sogar zu Streitigkeiten zwischen ihnen. Trotzdem scheint Kaendler auf Acier, wenigstens in technischer Beziehung, einigen Einfluß geübt zu haben; hierauf läßt eine Äußerung schließen, die sich in einer Eingabe findet, welche nach Kaendlers Tode dessen Kinder und Erben an den Kurfürsten Friedrich August III., den späteren König Friedrich August den Gerechten, richteten. Es heißt



LÖWIN VON HUNDEN GESTELLT
21 cm hoch
Kaendlergruppe auf Empire-Sockel
Unbemalt
C. H. Fischer zu Dresden.



darin, was auf willige Anerkennung des reichen bildnerischen Talents Kaendlers von seiten Aciers schließen läßt:

„daß er (Kaendler) zwanzig mal mehr verdienet, als ihm von seinen damaligen in dieser Kunst unerfahrenen Beurtheilern immer vorgeworfen worden). Sein Nachfolger Acier verkennet die immer noch Summen Geldes erwerbenden Verdienste dieses Mannes nicht und ist gewiß zu bescheiden, das Verhältniß zu genehmigen, welches die Manufaktur zwischen dessen Vorfahrers Besoldung und der seinigen, als jener fast gleichkommenden, zu machen unvergessen gewesen ist. Wenn der Modellmeister Acier 45 Jahre Kaendlerisch gearbeitet haben wird, und wie zu vermuthen stehet, mit eben dem glücklichen und für das Interesse des Herrn so einträglichen Erfolg wie sein Vorfahrer, welchen er noch und zwar zu seiner eigenen Ehre für seinen Meister erkennet, wird er vielleicht eine höhere Besoldung und sich überhaupt besser berathen haben, als unser Vater.“*

Ist aus diesen Worten immerhin ein Einfluß Kaendlers auf Acier zu erkennen, so scheint andrerseits Aciers leichtere Formensprache Kaendlers Hand nicht beeinflußt zu haben, wie eine Zeitlang angenommen worden ist. Vielmehr scheint Kaendler nach wie vor seinen eigenen Weg gegangen zu sein und nur mit der zunehmenden Abwendung des Volksgeschmackes von den bisherigen Formen sich nach und nach dem Antikenstil (vgl. Tafel XXV) zugewendet zu haben.

Als Plastiker werden in dieser Zeit noch genannt Carl Christoph Punkt seit 1762, Lincke seit 1764, Berger seit 1766 und Jean Troy seit 1768. Keiner von diesen hat, wohl infolge schlechter Behandlung von seiten Kaendlers, lange in der Fabrik ausgehalten. Der begabteste von ihnen

*) Kaendler, dem von der Kommission Verschwendungssucht vorgeworfen wurde, hat wiederholt wegen seiner „höchstbekannten (finanziellen) Umstände“ um Verbesserung seiner Bezüge gebeten, einmal, indem er in einem diesbezüglichen Gesuche betonte, daß er *„Ihrer Königl. Majest. allerhöchstes Interesse bei erneuerten Kräften unglaublich mehr, als bei jetzigem ganz niedergeschlagenen Gemüthe zu befördern capable seyn“* werde, ein andermal, indem er darauf hinweist, daß er bei dem „gegen seine schwere Arbeit unproportionierlichen Gehalte“ nicht in der Lage sei, seine Schulden zurückzuzahlen. Am 6. August 1761 verlangte er für seine frühere Tätigkeit in der Fabrik rückständige 16150 Taler. Die Berechtigung dieser Forderung ist zwar nicht anerkannt worden, doch gewährte man ihm daraufhin Zuschüsse in der Höhe von 300 Talern.





ABB. 56. SCHÄFERIN UND SCHÄFER.
MODELL VON PUNKT. BUNT BEMALT.

war zweifellos Punkt, der den als Modellmeister an die Berliner Manufaktur berufenen Meyer ersetzen sollte. Das vermochte er, obwohl er eine sehr fleißige und fruchtbare Tätigkeit entfaltete, um deswillen nur in bedingtem Maße, weil seine plastische Beweglichkeit bei weitem nicht an die Meyers heranreichte. Seine Figuren lehnen sich stark an die Art Kaendlers an; charakteristisch sind sie durch ihre langgezogenen Gesichter mit den hohen, vorspringenden Stirnen. Er hat vorwiegend Schäferfiguren, mit Vorliebe solche, die zusammengehören, Kindergruppen und allegorische Szenen modelliert (Abb. 56 und 57). Neben den genannten vier Modelleuren, zu denen noch der Bossierer Hauptmann kommt, waren von früher her Peter Reinicke



ABB. 57. DIE KAUFMANNSCHAFT.
MODELL VON PUNKT. BUNT BEMALT.

(seit 1743), der namentlich an den kleinen Figuren, z. B. den italienischen Komödianten oder den Handwerker- und Soldatentypen beteiligt gewesen zu sein scheint, und Johann Friedrich Lücke (seit 1741) tätig. Der letztere wurde später Vorsteher der Formereiabteilung; von eignen Leistungen seiner Hand ist nichts bekannt geworden.

Besser als mit den Modelleuren war es während dieser Zeit mit den Malern bestellt; besonders bewährte sich der von Wien nach Meißen berufene Maler Joseph Brecheisen und ein gewisser Chr. Ad. Heynemann. Beide wurden wegen ihrer Geschicklichkeit zu Hofmalern ernannt, Brecheisen daneben auch noch zum stellvertretenden Leiter der Malerabteilung, also zum Vertreter des schon genannten Prof. Dietrich, dem die Leitung dieser Abteilung seit Höroldts Pensionierung übertragen worden war. Weiter wird ein Maler



ABB. 58. TELLER
MIT DER KOPIE EINES GEMÄLDES VON BERGHEM.

Böhme, ein Verwandter Dietrichs, als geschickter Arbeiter bezeichnet. Er verließ aber die Fabrik schon nach kurzer Tätigkeit wieder; mit ihm zugleich ging auch Joh. Balthasar Borrmann, einer der besten „Prospect- und Landschaftsmaler". Beide wandten sich nach Berlin, wo sie der Gotzkowskyschen Fabrik, der späteren Königl. Porzellanmanufaktur, gute Dienste geleistet haben sollen.

Nachdrücklicher als die Gestaltung beginnt bereits in dieser Zeit die Malerei sich der antikisierenden Richtung zuzuwenden. Schon 1766 werden Geschirre mit „Hetrurischer Kante" bemalt, werden Teller „à la Grèque" dekoriert. Die Sockel der Figuren werden mit Perl- und Eierstäben, Mäanderbändern usw. umzogen, „Festonen",



ABB. 59. VASE
MIT DER KOPIE EINER MALEREI IN KUPFERGRÜN NACH D. TENIERS.

aus deutschen Blumen (Abb. 58), Reseda, Tausendschön, Goldzahn, kommen in Aufnahme. Die Flächen der Geschirre werden jetzt gern mit Porträts oder Illustrationen (Abb. 59) und Copien nach Gemälden bemalt. So befindet sich in der Schreiber-Collektion im Victoria- und Albertmuseum in London ein Kaffeeservice mit der Darstellung der Leiden des jungen Werther; das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe besitzt eine Tasse mit der Kopie eines englischen Farbdrucks nach einem Gemälde von Angelica Kauffmann, und in der Dresdner Porzellansammlung sieht man Dosen mit Landschaftsansichten im Stile Canalettos. In der Farbengebung gewinnt die Bemalung en camïeu (vgl. S. 93) noch größere Bedeutung, und be-



ABB. 60. VASE
MIT KÖNIGSBLAUEM FOND.

sonders gern verwendet man hierzu die Purpurfarbe; auch ein leuchtendes Rosa erfreut sich großer Beliebtheit. Weiter wird die grüne Farbe über der Glasur bedeutend verbessert und eine solche unter der Glasur, die zu dem bekannten Weinlaubmuster verwendet wird, hergestellt. Und endlich gelang jetzt auch die lange vergeblich versuchte Herstellung einer tiefblauen Fondfarbe (Abb. 60) (bleu du Roi) nach dem Vorbilde von Sèvres.



änger als ein Vierteljahrhundert hatte wie in Frankreich so auch in Deutschland die verschnörkelte Linie des Rokoko die Kunst beherrscht, und nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben. Es gibt keinen künstlerischen Stil, der so frappant zum Spiegel einer Zeit geworden ist, wie es der Rokokostil in Frankreich für das Zeitalter Ludwigs XV., in Sachsen für dasjenige Friedrich Augusts I. (des Starken) oder zeitlich genauer für dasjenige Friedrich Augusts II., wurde. Affektiert und geziert, allen Gesetzen der Natur zuwiderlaufend wie die Formen und Linien des Rokokos waren auch die Menschen der Rokokozeit, nur bestrebt, im Äußeren wie in ihren Sitten sich zu verkleinern, zu verfeinern, zierlich und geziert zu erscheinen. Wie man auf das Haar künstlich den Schnee des Alters, auf die Wangen künstlich das Rot der Jugend legte und, um diese Kontraste noch zu verschärfen, mouches, Schönpflästerchen, auf das Antlitz klebte; wie man die Füße in enge Stöckelschuhe mit großen, blanken Schnallen zwängte, sich in zierlich geblümte, zart gefärbte Seidenstoffe hüllte, die von duftigen Spitzen umflattert waren, so schwärmte man in dieser Zeit raffiniertesten Sinnengenusses für diejenige Art der Daseinsführung, die nicht nur die schwerste, sondern auch die schlichteste und natürlichste ist: für das Landleben. Aber nicht, um in Wahrheit still und einfach, friedlich und zufrieden zu leben, sondern um den langweilig gewordenen Stadtfreuden die ungekannten Freuden des Landlebens, das Schäferidyll, entgegenzusetzen.

Alles Groteske, Manierierte, Unnatürliche hat seine Zeit, im Leben wie in der Kunst; in letzterer Beziehung sind wir selbst Zeugen dieser Wahrheit geworden, die wir jene Stilentartungen mit erlebten, welche vor nun zwei Jahrzehnten durch die Schlagwörter „Sezessionismus" in den bildenden, „Jugend- und Simplicissimusstil" in den angewandten Künsten bezeichnet werden. Es ist kein Zufall, daß von den krummen, in anderem Sinne wie das Rokoko „stilisierten" Linien dieser modernen Stilbildung der allgemeine Geschmack seine Rückkehr genommen hat zum Betonen des Geradlinigen und Rechtwinkligen.

Es war auch nur zeitlich ein Zufall, daß just in der Zeit, als man sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts am Rokoko satt gesehen hatte, die ersten Proben antiker, griechisch-römischer Dekoration aus Pompeji nach Paris kamen. Da eine Weiterentwicklung des Rokokostiles schlechterdings unmöglich war, so hätte in irgend einer Form eine Rückkehr zur Einfachheit und Schlichtheit der Linien auch dann erfolgen müssen, wenn jene italienischen Ausgrabungen noch auf sich hätten warten lassen. Es war schon im Jahre 1755, also noch in der Zeit des tollsten Rokokotaumels, als Winckelmann sein Werk „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst" erscheinen ließ, dem 9 Jahre später, also immer noch in einer Zeit, da die Linienwirrnis des Rokoko noch nicht aufgehört hatte, die „Geschichte der Kunst des Altertums" folgte, nachdem 2 Jahre zuvor bereits das „Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen" erschienen war. Was Winckelmann in diesen Schriften als das Leitwort seiner Lehre kennzeichnet, das war die Betonung der edlen Einfalt und stillen Größe der antiken Kunst. Die Zustimmung aller ernsthaft Gesinnten seiner Zeit war ihm sicher, und die, welche zunächst spottlustig die gelehrten Auseinandersetzungen des deutschen Forschers belächelten, wurden anderer Meinung, als sich das graziöse, üppige Paris der Pompadour dieser durch Maß und Rhythmus geadelten Linien annahm, als die berüchtigte Maitresse Ludwigs XV., die im übrigen eine Frau von wirklichem Geschmack war, die eigenartige Schönheit der pompeja-

nischen Kunst begreifen lernte und zu ihrer Schützerin wurde. Auch das Ornament dieser Kunst war voller Laune gleich dem Ornament des Rokoko, aber diese Laune war nicht zügellos wie jene, sie war geadelt durch Anmut, künstlerisch verklärt durch edlen Rhythmus.

Der Übergang vom frühen zum späteren Stile Ludwigs XV. und dann zum Stile Ludwigs XVI. vollzog sich nicht plötzlich, nicht über Nacht. Erst nach und nach verschwand das Muschelornament, ganz bescheiden zunächst wurde eine strengere Symmetrie der Form zum Ausdruck gebracht, gingen die geschweiften Linien der konstruktiven Elemente wieder zu den geraden, rechtwinkligen zurück, traten antike Motive an die Stelle der Rocaillen. Erst im Stile des Empire kam die Freude an der neubelebten Antike zur vollen Herrschaft.



ABB. 61. :: DAS OPFER BISKUIT- :: FIGUR (UNGLASIERTES :: PORZELLAN) :: MODELL VON CHR. GOTTFR. JÜCHZER. ::

Mit dem Niedergange des Rokoko verlor Meißen die künstlerische Vorherrschaft auf dem Gebiete der Porzellanplastik. Sèvres trat an seine Stelle während der Herrschaft des Style Louis Seize, Wien während der Herrschaft des Style Empire. Die Vorherrschaft von Sèvres während der Zeit des Louis Seize-Geschmackes lag nicht allein daran, daß die „Manufacture royale porcelaine de France", wie die Schöpfung der Marquise von Pompadour hieß, als sie sich noch in Vincennes befand, oder die „Manufacture royale de Sèvres", wie sie genannt wurde, als sie 1756 nach Sèvres verlegt wurde, die erste war, welche sich vom schwülstigen, launenhaften Rokoko ab- und dem gemesseneren, wenngleich in der Gliederung und dem Gegenständ-



ABB. 62. HERO UND LEANDER BISKUITFIGUR (UNGLASIERTES :: PORZELLAN). :: MODELL VON CHR. GOTTFR. JÜCHZER.

lichen des Details immer noch in Willkür sich gefallenden Louis Seize-Geschmack zuwendete. Obwohl seit dem Jahre 1768 auch in Frankreich (bei Limoges) Kaolin gefunden wurde und Sèvres nun selbst Hartporzellan gleich Meißen herstellen konnte, war es doch seinem bisherigen Materiale, der pâte tendre (weichen Masse), treu geblieben. Dieses Material war unvorteilhaft zur Herstellung von Gebrauchsgeschirr, aber wundervoll geeignet für künstlerische Zwecke durch seine ganz eminente Schmiegsamkeit. Es kann kaum eine feinere, zartere Masse geben als diese pâte tendre, keine, die so willig der Hand des formenden Künstlers gehorcht, so leicht und mühelos sich den kompliziertesten plastischen Anforderungen fügt. Zu diesen unvergleichlichen plastischen Eigenschaften der weichen Masse von Sèvres gesellten sich die herrlichen Farben, welche die Chemiker der französischen Manufaktur herzustellen wußten. Schon im Jahre 1752, als die Fabrik sich noch in Vincennes befand, erfanden sie das herrliche Königsblau (Bleu du Roi) und dann das fast ebenso schöne Türkisblau (Bleu céleste); dazu kam 1757 in Sèvres das feine, zarte



ABB. 63. ZEPHIR UND FLORA. :: BISKUITFIGUR (UNGLASIERTES :: PORZELLAN). :: MODELL VON CHR. GOTTFR. JÜCHZER.

Rosenrot, das unter der Bezeichnung Rose Pompadour, später auch Rose Dubarry, alle Welt entzückte, und weiter ein herrliches, mildes Apfelgrün (Vert pomme) und viele andere Farben von zarter Tönung (Violet-pensee [Pensee-Violett], Vert pré [englisches Grün], Jaune clair [Jonquillengelb]).

So wars kein Wunder, daß die Arbeiten von Sèvres, sowohl in plastischer Beziehung wie auch ihrer farbigen Dekoration nach alsbald Weltruf erhielten und allerorten ebenso unsinnig begehrt wurden wie einst die Meißner Erzeugnisse.

Ein weiterer gewichtiger Wettbewerber um die Gunst des Publikums wurde für Meißen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts der englische Kunsttöpfer Josiah Wedgwood in Burslem mit seinen unter dem Namen queen's ware (Königingut) und der Bezeichnung Jasper bekannt gewordenen Luxussteingutwaren. Das Königingut ist eine rahmfarbene Fayencemasse, die infolge ihrer eminenten Weichheit große Freiheit in der Anwendung plastischer Dekoration, des durchbrochenen und Reliefornaments, erlaubt; der Jasper, härter als das Königingut deshalb, weil seine Masse das gerüstbildende Kaolin ent-



ABB. 64. LIEBE UND BELOHNUNG. UNBEMALT. MODELL VON JOH. CARL SCHÖNHEIT.

hält, schimmert in seinem feinen Weiß leicht nach Grau und Blau hinüber und gestattet ebenfalls die vielseitigste plastische Behandlung. Alle Möglichkeiten des Porzellanmaterials sind auch die Möglichkeiten dieser Fayenceart mit dem Vorteile gegenüber anderen Steingutwaren, daß dieses Material sehr widerstandsfähig und daher nicht nur für Luxus-, sondern auch für Gebrauchsgeschirre vorzüglich geeignet ist.

Vergeblich versuchte der Günstling Friedrich Augusts III., der Wirkl. Geh. Rat Graf Camillo Marcolini (vgl. Anm. 25), der seit dem 20. August 1774 die Leitung der Meißner Manufaktur übertragen erhalten hatte, der Nebenbuhlerschaft von Sèvres und Wedgwood zu begegnen. Weder seine Ersparnisbestrebungen im inneren Betriebe und Absatzverbesserungen durch Gründung neuer auswärtiger Niederlagen (in Cassel und Spa), noch seine Vorschläge zu Maßnahmen gegen die Einfuhr ausländischen Porzellans einerseits und inländischen, das den Kurschwertern ähnliche Fabrikzeichen trug (vgl. Marken S. 171 ff.), andererseits führten zu anderen als nur vorübergehenden Erfolgen, und der immer stärker werdende Rückgang der Meißner



ABB. 65. LIEBE UND STRAFE. MODELL VON JOH. CARL SCHÖNHEIT. UNBEMALT. ::

Porzellankunst ließ sich auch dadurch nicht aufhalten, daß man künstlerisch und technisch in immer größere Abhängigkeit vom Auslande kam. Der französischen Manufaktur ahmte man nicht nur die Formen und Farben, vor allem das berühmte Königsblau, nach, sondern auch teilweise die Masse in dem sogenannten Biskuitporzellan.

Nachdem im Jahre 1780 Acier von der Leitung der plastischen Abteilung der Meißner Fabrik zurückgetreten war, hatte man dort einen führenden plastischen Künstler nicht mehr. Auch Acier war ja eigentlich ein solcher nicht gewesen, denn alle Eleganz und Lebendigkeit seiner Schöpfungen hatte den Rückgang Meißens nicht aufzuhalten vermocht. Aber er hatte sich immerhin nach dem völligen Abblühen des Rokoko geschickt dem neuen Geschmacke angepaßt, hatte



ABB. 66. DER DEUTSCHE BACCHUS. MODELL :: VON JOH. CARL SCHÖNHEIT. :: UNBEMALT. ::

Figuren, Vasen, Zierleuchter und Geschirrstücke geschaffen, die letzteren zumeist schon völlig im antikisierenden Geschmack (vgl. Tafel XXVI), die ersteren in Form und Bewegung noch dem Rokoko angehörend, nur bekleidet mit den Kostümen der Louis Seize-Zeit.

Da sich Acier bereit erklärt hatte, der Manufaktur auch nach seinem Austritte aus der Fabrik noch hilfreiche Hand zu leisten, wenn es not tat, so ist anzunehmen, daß er bis zum Jahre 1799, in dem er starb, noch manches Porzellanmodell geliefert hat. In der Hauptsache aber war Meißen nach seinem Weggange auf die Modelleure Chr. Gottfr. Jüchzer (vgl. Abb. 61—63), Joh. Carl Schönheit (vgl. Abb. 64—67), Joh. Gottlieb Matthaei und weiter Joh. Dan. Schöne und Andreas Franz Weger angewiesen, Bildhauer, die nicht durch besonderen Phantasiereichtum, wohl aber durch tüchtiges technisches Können und feinfühligen Sinn für die antike Kunst ausgezeichnet waren. Sie in der Hauptsache modellierten die Nachbildungen antiker Figuren und Gruppen, die dann zumeist in Biskuitporzellan ausgeführt wurden, schufen daneben auch freie Bildwerke in Anlehnung an die antiken Vorbilder und auch sonst manche figürliche Darstellung. Die begabtesten dieser Modelleure waren sicher Jüchzer und Schönheit. Jüchzer, im Jahre 1752 als Sohn eines Porzellanmalers in Meißen geboren, war im Jahre 1769 in die Manufaktur gekommen. Er scheint, wenn auch nicht dem Namen nach, der Nachfolger Aciers nach dessen Weggange aus der Fabrik geworden zu sein. Modellmeister wurde er im Jahre 1794. Er starb im Jahre 1812. Schönheit, der 1730 geboren worden war, war im Jahre 1745 als Lehr-



ABB. 67. DIE VIER JAHRESZEITEN.
MODELL VON JOH. CARL SCHÖNHEIT. UNBEMALT.

ling in die Fabrik gekommen und hat in ihr bis zum Jahre 1794 gearbeitet. Er wurde dann pensioniert und ist im Jahre 1805 gestorben. Matthaei endlich, der ebenfalls hie und da als selbständiger Künstler hervorgehoben wird, wurde 1753 in Meißen geboren, war zunächst von 1773—1776 in der Fabrik tätig, ging dann nach Kopenhagen, kehrte aber noch in demselben Jahre nach Meißen zurück und verblieb dort bis 1795. Er verließ die Manufaktur, um die Stellung als Inspektor der Mengsschen Gipsabgußsammlung zu übernehmen. Zu den größeren Arbeiten Jüchzers gehört u. a. wohl die sogenannte Ildefonsogruppe, die dem Original im Pradomuseum in Madrid nachgebildet ist, weiter die Gruppen „Castor und Pollux" (eine Allegorie auf Schlaf und Tod), „Unterricht in der Liebe", „Liebesmarkt", für den ein Gemälde aus Heraculanum das Vorbild gewesen war, und „Temperamente der Liebe", sowie Büsten Ciceros, Dianas, der Vesta und der Ceres. Auf den Anteil, den Schönheit an einigen

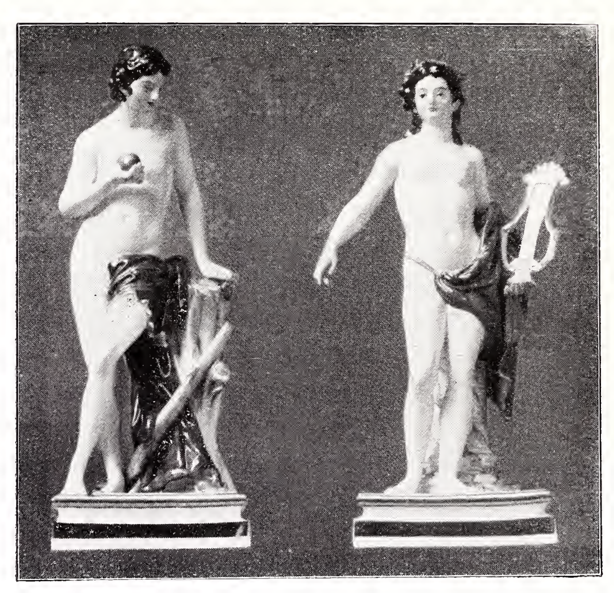


ABB. 68. PARIS UND APOLLO.

27 cm hoch *26,5 cm hoch*

MODELLE VON SCHÖNHEIT. BUNT BEMALT.



TAFELAUFSATZ.
Durchbrochen. Bunt bemalt. 29,5 cm hoch
Kunstgewerbemuseum zu Dresden.



größeren Arbeiten Aciers hatte, wurde schon hingewiesen. Seine frühesten selbständigen Arbeiten gehören noch der Zeit Kaendlers an, der sich Schönheits mit Vorliebe zum „Fertigmachen“ seiner eigenen Arbeiten bediente. Als dann Acier nach Meißen kam, wurde Schönheit dessen Mitarbeiter, während nun Jüchzer von Kaendler in Anspruch genommen wurde. Die Gruppen „Der deutsche Bacchus“ (Abb. 66) und „Die vier Jahreszeiten“ (Abb. 67) gehören noch in die Zeit, da er bei Kaendler tätig war, während die Gruppe „Paris und Apollo“ (Abb. 68) und die unmittelbar einem Gipsmodell nachgeschaffene Sokrates-Büste sein Abschwenken zur antikisierenden Darstellung zeigen. Vollkommen im Stil der Antike ging Matthaei auf.

Aber alle Arbeiten dieser Art, die nackten Figuren oder die Gestalten in antiker, faltenreicher Gewandung so wenig, wie die griechischen und römischen Vorbildern nachgeschaffenen Vasen und Schalen, fanden bei weitem nicht den Beifall, den einst das Heer der Schäfer und Schäferinnen, der kokettierenden Herren und Damen gefunden hatte; die Zwangsantike, in welche man jetzt das bewegliche Material des Porzellans preßte, die steifen und mageren Ornamente, die man ihm in Gestalt von mit Bändern umwundenen Kränzen, von Perl- und Thyrsosstäben, von Fackeln, Panzern und Schildern, Waffen und Helmen aufnötigte, machten es nüchtern und kalt, raubten ihm alles das, was seinen Charakter ausmacht: die schim-



ABB. 69.
SOKRATES.
18,5 cm hoch
MODELL VON SCHÖNHEIT.

mernde Schönheit seiner Glasur, die reizende Pikanterie der farbigen Erscheinung durch seine Bemalung. Es gelang Meißen in dieser Zeit der neubelebten Antikenschwärmerei nicht, gleich der Wiener Manufaktur sich aus den Motiven der pompejanischen Malereien und Ornamente einen eigenen Ornamentenstil zu bilden, der nicht ohne Originalität war. Der Wiener Stil dieser Zeit hatte nur den einen, allerdings sehr erheblichen ästhetischen Mangel, daß er der Bemalung zu großen Anteil an der Dekoration erlaubte; bei den reicher verzierten Gegenständen waren die Flächen mit Farbe und Gold geradezu überdeckt. Auch die Masse des Meißner Porzellans verschwand jetzt mehr und mehr unter der Verzierung, die man ihm gab; die Bemalung diente nicht mehr, wie es bei dem chinesischen und japanischen Porzellan, wie es bei dem Porzellan Kaendlers, ja selbst Höroldts, des ganz im Malerischen aufgehenden Künstlers, der Fall gewesen war, zur Verzierung und Hebung der Form, sondern



ABB. 70. TELLER
MIT DURCHBROCHENEM RAND UND VOGELMALEREI
24,5 Durchmesser.

umgekehrt, die Form wurde so gebildet, daß sie der Malerai zur fast alleinigen Wirkung verhalf.

Von der Geschmacklosigkeit, das Porzellangefäß zu einer Art Leinwand umwandeln, die Porzellanmalerei zu einer selbständigen Kunst erheben zu wollen, wird in dem die neuere Produktion Meißens behandelnden Bande ausführlicher die Rede sein, denn erst in der Periode nach Marcolini kam sie zu voller Geltung.

Die Bemalung während der Marcolinizeit stand künstlerisch nicht viel höher als die plastische Gestaltungskraft. Man hatte zwar von Sèvres gelernt, den königsblauen Fond, das Bleu du roi, den man der französischen Manufaktur schon zu Ende der vorigen Periode, freilich ohne Glück nachzubilden versucht hatte, nunmehr mit Feinheit herzustellen; aber damit waren die farbigen Fortschritte auch völlig erschöpft. Da die Malereiabteilung der Manufaktur auch nach dem Rücktritte des Hofmalers Dietrich noch der Oberaufsicht der Dresdner Kunstakademie und insbesondere dem Einflusse des Hofmalers Zeissig (Schenau) unterstellt blieb, so waren der freien, schöpferischen Betätigung der Maler enge Schranken gezogen. Kleinere oder größere Darstellungen mythologischen, allegorischen oder historischen

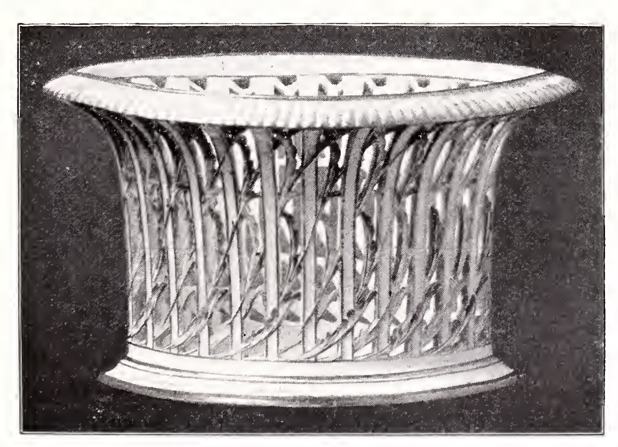


ABB. 71. DURCHBROCHENER KORB.
17 cm hoch.

Inhalts, zum Teil nach italienischen und niederländischen Gemälden aus kurfürstlichem Besitz, waren die bevorzugten künstlerischen Objekte, daneben elegante Genreszenen oder Tier- und Blumenstücke. Von dem Farbenreichtum, der Zierlichkeit und Anmut der Höroldtschen Palette war auf diesen Schilderungen nicht viel mehr zu bemerken. Die Farben verloren viel von ihrer Leuchtkraft und kamen auch nicht immer tadellos zum Ausdruck auf dem Scherben. Auch mit diesem selbst hatte man mancherlei Mißgeschick zu überstehen; durch allzu reichliche Verwendung von Seilitzer Erde (vgl. S. 136 und 145) bei der Zubereitung der Masse und durch den Verbrauch schlechter Auer Erde verlor die Masse viel von ihrer schönen weißen Farbe, wurde leicht unansehnlich und begünstigte das Abspringen der Farbe von dem Scherben.

Von den Malern dieser Periode ist kein einziger durch wirklich bedeutende Arbeiten ausgezeichnet; die besten von ihnen, z. B. der Landschafts-, Jagd- und Kriegsszenenmaler Chr. Friedrich Kühnel, der Figurenmaler Christ. Ferd. Matthaei, der Blumen- und Früchtemaler Birnbaum, der Blaumaler Colmberger usw. waren tüchtige Techniker, aber nur mittelmäßige Künstler.

V.

Die inneren und Betriebsverhältnisse der Meißner Manufaktur.

(1709—1814.)

Nachdem die Räumlichkeiten auf der sogenannten Venusbastei (auf der Brühlschen Terrasse) in Dresden sich, alsbald nachdem Böttger die rote Steinzeug- und weiße Porzellanbereitung geglückt war, als ungeeignet und unzureichend zur fabrikmäßigen Herstellung dieser neuen keramischen Produkte erwiesen hatten, wurde von dem Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen Umschau nach einem geeigneteren Platze gehalten und ein solcher in dem Schlosse Albrechtsburg in Meißen gefunden. Die Übersiedelung dorthin wurde schon im Jahre 1709, unmittelbar nach dem Abschlusse der ersten weißen Porzellanbereitungsversuche beschlossen, ließ sich aber erst ein reichliches Jahr später, am 6. Juni 1710, völlig durchführen. Das Unternehmen hieß jetzt „Porzellan-Manufaktur", und zu seiner Oberleitung war schon, ehe es nach Meißen übersiedelte, ein Direktorium eingesetzt worden (am 24. Januar 1710), das aus dem Kammerrat M. Nehmitz und dem Kommerzienrat Matthieu bestand; nur die „Administration" wurde an Böttger übertragen. Das Direktorium, also Nehmitz und Matthieu, behielt auch nach der Übersiedelung nach Meißen seinen ständigen Sitz in Dresden, und selbst Böttger lebte nicht in Meißen, sondern begab sich nur ab und zu dorthin. Seit allem Anfange bestanden zwischen diesem und den beiden Di-

rektoren Meinungsverschiedenheiten, da sich beider Befugnisse nicht streng auseinanderhalten ließen.

Böttger als Administrator stand, da er von Dresden aus den Betrieb leitete, als sein Vertreter der Inspektor Steinbrück, sein Schwager, zur Seite.

Sehr erschwerend auf den Betrieb der Manufaktur wirkte während deren erster, frühester Zeit und auch später noch — man kann ruhig sagen: während des ersten Jahrhunderts ihres Bestehens — die Stellung der „Arkanisten“ (vgl. Anm. 10). In Meißen waren es Leute aller Berufsklassen, die in dieser Stellung gefunden wurden, Bergakademiker, Mathematiker und Alchimisten, oft auch nur einfache Arbeiter, die durch einen Zufall hinter das Geheimnis des „Arcanums“, n diesem Falle der Porzellanmassenzusammensetzung, gekommen waren und nun nicht mehr entlassen werden konnten, weil man fürchten mußte, daß sie ihre „geheime Wissenschaft“ nach auswärts verrieten. Mehr als einer von den ersten „Arkanisten“ Meißens war nichts besseres als entweder ein gutbezahlter Nichtstuer oder ein unverläßlicher Großsprecher. Die übrigen Angestellten der Fabrik teilten sich in zwei Klassen, das sogenannte „Weiße Corps“, das die Former, Dreher und Brenner des Werkes umfaßte, und das „Maler-Corps“, dem die Künstler der Manufaktur angehörten.

Der Verkauf der fertigen Porzellanwaren, soweit diese nicht von dem Kurfürsten und König für seine Sammlungen, für seinen Hofhalt und zu Geschenkzwecken in Anspruch genommen wurden, erfolgte in den ersten Jahren zur Hauptsache auf den Leipziger Messen. Feste Preise hatten die einzelnen Stücke nicht; der Wert wurde von den Händlern nach Gutdünken bestimmt, die das Porzellan in Leipzig erwarben und nun nach auswärts weiter vertrieben. Seit dem Herbste des Jahres 1714 bestand dann in Dresden eine Niederlage für den freihändigen Verkauf von Meißner Porzellan.

An Arkanisten der ersten Meißner Zeit werden genannt: David Köhler, Joh. Georg Schubert, Samuel Stöltzel oder Steltzel (der 1719 heimlich nach Wien entwich (vgl. Anm. 10), von dort aber mit Höroldt 1720 wieder nach Dresden zurückkehrte) und Chr. Wieden;

Dr. W. H. Nehmitz, der ebenfalls den Arkanisten beigezählt wurde, hatte das Brennen und Glasieren zu beaufsichtigen. Die Oberaufsicht über die Gesamtheit der Arkanisten führte Dr. Bartholomäi. Als Modelleure bezl. Former waren in dieser Zeit neben Irminger noch die Töpfer Peter Geitner, Joh. Sam. Gümlich, Georg und Johann Kittel, J. G. Krumbholz, Gottfr. Lohse und Paul Wildenstein tätig; der Zeichnenlehrer Blumenthal, der in den Akten genannt wird, half (nach Berling) wohl weniger bei der Erfindung der Modelle, als vielmehr bei ihrer Dekoration. Für diese Zwecke waren außerdem noch der Lackierer Martin Schnell, der Goldarbeiter Joh. Carl Bähr, der Maler Joh. Chr. Schäffler und der Filigranarbeiter Stefky der Manufaktur zur Hilfe verpflichtet. Zu diesen kamen im Laufe der ersten Periode noch die Maler Jonathan Pappelbaum, Johann David Stechmann und Anshelm Bader. Am Schlusse der Böttgerschen Administration (im März des Jahres 1719) bestand nach den Aufzeichnungen des Inspektors Steinbrück das gesamte Manufakturpersonal aus 26 Personen, von denen Steinbrück 25 Taler, Dr. Nehmitz 30 Taler und Joh. Gottfr. Mehlhorn (der 1718 nach Meißen berufen worden war, um die bis dahin nur sehr unvollkommen herstellbare blaue Unterglasurfarbe zu verbessern) 20 Taler Lohn erhielt. Die übrigen Angestellten hatten 12, 10, 8, 6 und 4 Taler monatlichen Verdienst.

Nach Böttgers Tode wurde auf Befehl des Kurfürsten und Königs eine dreigliedrige Kommission, bestehend aus den Geheimräten v. Seebach und v. Alemann (dieser wurde sehr bald durch den Vizebergwerksdirektor v. Ponikau ersetzt) und dem Kammerherrn v. Lesgewang, gebildet, die den Auftrag erhielt, die Verhältnisse in der Fabrik zu untersuchen und Vorschläge zur Beseitigung der vorhandenen Mängel und Unstimmigkeiten zu machen. Die Tätigkeit dieser Kommission war so erfolgreich, daß ihr alsbald die Leitung des gesamten Betriebes übertragen wurde. Damit verlor einerseits der zeitweilig in das Direktorium berufene General-Kronpostmeister v. Holtzbrink, dem auf Befehl Augusts des Starken die Geheimnisse der Porzellanzusammensetzung eröffnet worden waren, und anderer-

seits der bisherige Direktor Kammer- und Bergrat Nehmitz die Anwartschaft auf die Oberleitung über die Fabrik. Steinbrück wurde zum Administrator, Dr. Nehmitz zum technischen Leiter ernannt. Als im Jahre 1729 diese Kommission bis auf ein Mitglied zusammengeschmolzen war, bildete der König ein Kammerkollegium mit seinem Premierminister Grafen Karl Heinrich v. Hoym d. J. an der Spitze. Am 19. Mai 1731 übernahm August II. (der Starke) selbst die Oberleitung dieses Kollegiums, die er mit Hilfe von drei Kommissaren (den Kammer- und Bergräten v. Wichmannshausen und v. Pflugk und dem Meißner Kreisamtmann Fleutner) bis zu seinem Tode (1. Februar 1733) ausübte. Unter seinem Nachfolger August III. vermittelte dessen Kabinettsminister Graf Brühl zwischen dieser Kommission und dem Könige.

Das Personal der Fabrik stieg bis zum Jahre 1730 nur langsam (auf 49), von da an aber infolge der großen Nachfrage nach Meißner Porzellan überraschend schnell; im Jahre 1731 betrug es schon 92, 1733 174, 1734 194, 1740 218, 1745 337 und 1750 378 Mann. Der technische Betrieb wurde in dieser Zeit ganz außerordentlich vervollkommnet; es wurden neue Anlagen zur Bereitung der Porzellanmasse geschaffen, die Brenneinrichtungen verbessert und auch der Absatz dadurch geregelt, daß in Leipzig und Warschau ständige Warenlager eingerichtet wurden. Vortrefflichen Einfluß auf den inneren und äußeren Betrieb der Manufaktur scheint in dieser zweiten Periode der Geheimrat v. Nimptsch gewonnen zu haben, der nach Pflugks Tode auf Befehl des Königs als Mitglied in die Kommission eingetreten war. Er genoß das allgemeine Vertrauen der Angestellten, da er seine Pflichten als Kommissar mit ebensoviel Festigkeit wie Besonnenheit und Güte wahrnahm.

Großen Schaden brachte der zweite schlesische Krieg der Fabrik. Bei dem Einmarsche der Preußen in Sachsen mußten die Arbeiter einstweilen entlassen werden, die Brennöfen wurden zerstört und die Betriebsdirigenten zur Wahrung der Herstellungsgeheimnisse nach Dresden in Sicherheit gebracht. Trotzdem gelang es dem

König Friedrich II. von Preußen, sächsische Arbeiter für sich zu gewinnen, ja sogar weiße (Porzellan-) Erde aus Sachsen nach Berlin bringen zu lassen. In unmittelbarer Folge hiervon entstand im Jahre 1751 die Berliner Porzellanfabrik von Wilhelm Caspar Wegely, die allerdings nicht rentierte, daher bald wieder aufgegeben wurde, aber im Jahre 1761 von dem Berliner Bankier Ernst Gotzkowski aufs neue ins Leben gerufen und 1763 von Friedrich dem Großen in eigenen Betrieb übernommen wurde. Auch an anderen Orten entstanden infolge dieser Kriegsstörungen Porzellanfabriken (in Wien hatte der Holländer du Paquier infolge der Gewinnung des Meißner Emailleurs und Vergolders*) Konrad Christoph Unger (oder Hunger), schon im Jahre 1718 eine solche gegründet).

Trotz dieser direkten und indirekten Störungen des Meißner Werkes nahm dieses einen dauernden Aufschwung, wie dies ja schon die mitgeteilten Ziffern über die Vermehrung des Personals ergeben. Dementsprechend vermehrten sich auch die Umsätze; hatte die Geldeinnahme im Jahre 1720, also ein Jahr nach Böttgers Tode, nur 9694 Taler 20 Gr. betragen, so steigerte sie sich im Jahre 1742 schon auf 82330 Tlr. 13 Gr. 6 Pfg. und im Jahre 1752 auf 222560 Thlr. 23 Gr. 9 Pfg. Allein August der Starke entnahm während der Jahre 1725 bis 1733 für 50846 Taler, August III. während der Jahre 1733 bis 1748 für 516669 Taler Porzellan.

Über die großen Schädigungen, welche die Manufaktur durch den Siebenjährigen Krieg erlitt, wird an anderer Stelle (vgl. Anm. 20) berichtet.

Aus dem Hauptteile des Buches wissen wir, daß diese Zeit künstlerisch von den Namen Höroldt und Kaendler beherrscht wird; da alle diesen beiden beigegebenen Maler und Modelleure von Bedeutung in den betreffenden Abschnitten genannt worden sind, so erübrigt

*) Es soll wohl heißen „Goldarbeiter", da es „Vergolder", d. h. Porzellanvergolder, um 1718 in Meißen noch gar nicht gab. Mißglückte Versuche, das Porzellan mit Gold zu bemalen, beweisen nur, daß die Maler dieser Zeit sich hiermit beschäftigten, aber nicht Erfolge in dem Maße erzielten, daß sie sich „Vergolder" nennen konnten.

sich hier eine Wiederholung. Dagegen gewährt eine kurze Betrachtung der in dieser Periode angestellten Arkanisten manche interessante Einzelheit. Da ist zunächst noch einmal der Kommerzienkommissar Joh. Gottfr. Meerheim zu nennen, der gleich Böttger behauptete, das Arcanum zu besitzen, und sich anheischig machte, die kobaltblaue Unterglasurfarbe tadellos herzustellen. Natürlich gelang es ihm nicht, so wenig wie er die zu seiner Zeit (1725) noch recht mangelhafte Beschaffenheit der Masse zu verbessern vermochte. Wohl aber erwirkte er sich durch sein großsprecherisches Wesen eine Jahrespension von 300 Talern. Ferner ist nochmals zu erwähnen der Poliermühleninspektor Johann Georg Mehlhorn, der vom Jahre 1713 bis zum Jahre 1730 in der Fabrik tätig gewesen und dann in Pension gegangen war. Er trat im Jahre 1732 mit der Behauptung auf, eine Masse herstellen zu können, die im Feuer weder schwinde, noch (was bis dahin die Ausführung größerer Stücke unmöglich gemacht hatte) rissig werde; auch habe er einen besseren Brennofen konstruiert. Da Mehlhorn sich rühmte, Miterfinder des Porzellans (was natürlich nicht zutrifft) und Erfinder der blauen Unterglasurfarbe (was ebenfalls unwahr ist, denn Versuche zu ihrer Herstellung waren schon von anderen vor ihm gemacht worden, und seine eigenen diesbezüglichen Arbeiten führten zu nicht viel besseren Ergebnissen als jene) zu sein, so erwirkte auch er eine Erhöhung seiner Pension. Auch Mehlhorn, wie überhaupt alle diejenigen Arbeiter (Fabrikanten genannt), die entweder an der Bereitung der Masse oder der Farben beteiligt waren, war ein unruhiger Geist, welcher der Kommission viel zu schaffen machte. Der mächtige Aufschwung, den die Fabrik unter Höroldt nahm, lockte beinahe täglich Abenteurer nach Meißen, die alle möglichen Kenntnisse der Porzellan- und Farbenbereitung vorspiegelten. So erklärte u. a. ein ehemaliger Lehrling der Dresdner Hofapotheke, Isr. Aug. Schüler, seine Fähigkeit, Masse und Glasur des Porzellans verbessern zu können, und ein Dr. Müller behauptete, eine Erfindung gemacht zu haben, um „allerhand rote Farben unter die Glasur“ zu bringen.

Wie schon erwähnt wurde, geschah nach Augusts des Starken Tode die Vermittlung der Angelegenheiten der Fabrik mit dem Könige (Kurfürst Friedrich August II., als König von Polen August III.) durch dessen Günstling, den Kabinettsminister Grafen Heinrich v. Brühl (vgl. Anm. 26). Brühl wurde am 17. August 1739 zum Oberdirektor der Fabrik ernannt und der Konferenzminister Graf Hennicke zu seinem Stellvertreter bestellt. Wenn Brühls Regiment über die Fabrik auch strenge war, wenn sie ihm auch nach seinem Belieben zur Befriedigung seiner Porzellanleidenschaft dienen mußte, so hatte sie ihm doch auch mancherlei zu danken; er beeinflußte ihre künstlerischen Leistungen aufs nachdrücklichste durch seinen feinen, vielgerühmten Geschmack, und er sorgte dadurch vortrefflich für die Zufriedenheit der Angestellten, daß er mit Gehaltsverbesserungen und Titelverleihungen nicht geizte. In dieser Zeit, dem zweiten Teile der Periode 1720—1763, waren als Arkanisten Dr. Petsch, Daniel Gottlieb Schertel und Dr. Schatter (seit 1731) in der Fabrik tätig.

Obgleich man in Meißen nur in ganz unumgänglich notwendigen Fällen zu Entlassungen schritt, so waren solche doch bei der Unzuverlässigkeit der Fabrikanten nicht völlig zu umgehen; auch machten sich, je mehr der Betrieb der Manufaktur sich erweiterte, desto mehr die Versuche bemerkbar, Arbeiter der Fabrik zu heimlichem Entweichen aus ihr zu veranlassen. Die Höchster Fabrik, die im Jahre 1746 gegründet wurde, verdankt ihre Entstehung solch einem davongelaufenen Meißner Angestellten, dem Maler Adam Friedrich v. Löwenfinck. Ferner gründete in Kelsterbach am Main 1760 ein Sachse namens Busch eine Fabrik, und aus Mannheim wurde schon 1741 nach Meißen gemeldet, daß der Sachse Elias Vater vorgäbe, Porzellan machen zu können. 1751 soll ein gewisser Bengraf, der erzählte, daß er früher in der Meißner Fabrik tätig gewesen sei, gutes weißes Hartporzellan herzustellen wirklich fähig gewesen sein. Auch von Berlin und Cassel kamen Mitteilungen über Porzellanherstellung nach Meißen; 1742 erbot sich ein Prof. Dr. Joh. Heinrich Pott, die Kunst der Bereitung von Porzellan gegen Entgelt zu lehren. Bei

allen diesen Mitteilungen handelt es sich neben großsprecherischen Redereien um mehr oder minder gelungene Versuche der Nachbildung des Meißner Porzellans; als einziger ernsthafter Wettbewerber um Meißens Ruhm scheint in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts nur die Wiener Manufaktur in Frage zu kommen, in der verschiedene, ehemals in Meißen tätig gewesene Arbeiter und Maler wirkten, u. a. auch als „Obermodellmeister“ der Bildhauer Joh. Christ. Ludwig Lücke, von dem im II. Abschnitt S. 55 ff. die Rede war.

Die Drangsale des Siebenjährigen Kriegs legten zeitweise nicht nur den ganzen Betrieb der Manufaktur brach, sondern führten auch im Betriebe selbst zu Übelständen, die dem Weiterbestande des Werkes gefährlich werden konnten. Die Arbeiter klagten über ungerechte Behandlung, und Bestechungen und Begünstigungen führten zum Weggange vieler tüchtiger Leute. Den meisten Abbruch taten dem Unternehmen aber die Wiener Manufaktur, die seit dem Jahre 1744 im Besitze der Kaiserin Maria Theresia war und unter Joseph Wolf v. Rosenfeld (Direktor seit 1758) großen Aufschwung nahm, und die Berliner Fabrik Gotzkowskis, die im Jahre 1763, unmittelbar nach Beendigung des Krieges, von König Friedrich II. von Preußen in eigene Verwaltung genommen worden war. Friedrich, der bisher einer der leidenschaftlichsten Käufer von Meißner Porzellan gewesen war, verbot nunmehr nicht nur dessen Verkauf in ganz Preußen, sondern selbst die Durchfuhr durch sein Land. Hätte sich die Fabrik künstlerisch auf der bisherigen Höhe gehalten, so würde sie trotz dieser Schädigungen von außen her ganz zweifellos alsbald wieder die frühere Bedeutung als geschäftliches Unternehmen gewonnen haben; aber das war trotz Aciers Gewinnung nicht oder doch nur vorübergehend der Fall, verschuldet zunächst durch die Leitung des Unternehmens, die in den Händen des Kommerzienrats Helbig (vgl. Anm. 27) lag und vorläufig auch verblieb. Erst nach dem Tode Augusts III. (5. Okt. 1763), unter der Regierung des hochbegabten, aber kränklichen Kurfürsten Friedrich Christian wurde die Verwaltung von Grund aus geändert. Zwar gehörte Helbig noch eine Zeitlang der Manufakturkommission an, allein der Direktorposten

wurde ihm genommen und dem schon erwähnten Geheimrat v. Nimptsch übertragen. Nach dem schnellen Hingange Friedrich Christians (er regierte nur vom 5. Oktober bis zum 17. Dezember 1763) übernahm die Fürsorge für die Manufaktur Prinz Xaver von Sachsen, der Bruder des verstorbenen Kurfürsten und Regent des Landes (bis 1768) während der Minderjährigkeit des Kurprinzen. Seiner energischen Hand hatte die Fabrik viele der Erfolge zu verdanken, die ihr nunmehr wieder für eine kurze Zeit beschieden waren. Er war es, der die Errichtung einer Kunstschule (1764) für die Bildhauer und Maler der Fabrik befahl, eine Einrichtung, die mindestens das Verdienst hatte, den künstlerischen Sinn der bildnerischen Manufakturangestellten zu beleben; seinen Anregungen wohl ist es ferner zuzuschreiben, daß Meißner Künstler und Beamte nach Wien, Paris und den Niederlanden gesandt wurden, teils um neue Techniken zu erforschen, künstlerische Anregungen zu gewinnen und bedeutende Künstler (z. B. Acier) nach Meißen zu ziehen, teils um die Gründe für das Nachlassen der Kauflust von Meißner Porzellan ausfindig zu machen. Von den Arkanisten dieser Zeit ist als der tüchtigste der Bergrat Dr. C. W. Pörner zu nennen, außerdem der Arkanist Walther, der durch den Versuch, Seilitzer statt Schnorrsche Erde zu verwenden, der Manufaktur vorübergehend schweren Schaden zufügte (vgl. S. 136).

Als der im Jahre 1768 großjährig gewordene Kurprinz (Kurfürst Friedrich August III., der nachmalige erste Sachsenkönig Friedrich August I., der Gerechte) die Regierung des Landes übernahm, ließ der unter der Regentschaft des Prinzen Xaver wahrnehmbar gewesene Aufschwung der Manufaktur mählich wieder nach, allerdings nicht deshalb allein, weil der junge Kurfürst der Unternehmung nicht das große persönliche Interesse entgegenbrachte wie sein Onkel, sondern vornehmlich wohl wegen der künstlerischen Stagnation, die trotz Aciers Tätigkeit eingetreten war, und wegen der starken Konkurrenz, unter der Meißen, hauptsächlich durch die Manufakturen von Sèvres, Wien und Wedgwood, aber auch durch die vielen anderen wie Pilze aus der Erde hervorschießenden in- und ausländischen Por-

zellanfabriken zu leiden hatte. Zu dem Verbote Preußens, Meißner Porzellan innerhalb seiner Grenzen zu verkaufen, kamen jetzt gleiche Verbote Österreichs, Dänemarks, Schwedens und Portugals, während andere Länder, z. B. Frankreich, England, Rußland und Spanien, es mit so hohen Eingangszöllen (bis zu sechzig Prozent) belegten, daß dies völliger Einfuhrverhinderung gleichkam. Wurde durch solche Maßregeln der Absatz der wertvollen Stücke fast ganz unterbunden, so litt derjenige der billigen Gebrauchsporzellane ganz außerordentlich durch die thüringischen Fabriken von Gebrauchsporzellan, welche die Meißner Marke, die Kurschwerter, durch dieser ähnliche Zeichen nachbildeten und so das Publikum über die Herkunft des angebotenen Porzellans zu täuschen wußten. In dieser Zeit immer größer werdenden Rückgangs der Manufaktur übernahm deren Leitung (am 20. August 1774) der Günstling Friedrich Augusts III. Graf Camillo Marcolini. Mit großem Eifer nahm er sich der Angelegenheiten der Manufaktur an, freilich ohne daß es ihm in nachhaltiger Weise gelungen wäre, die Verhältnisse der Fabrik zu heben. Eine der ersten Aufgaben, denen Marcolini sich unterzog, war die Veranstaltung einer Untersuchung über die Betriebsverhältnisse der Fabrik. Sie führte zu dem Ergebnisse, daß das Werk mit einer jährlichen Unterbilanz von wenigstens 50000 Talern arbeitete, wenn der Betrieb in der seitherigen Weise weitergeführt werde. Denn einer Ausgabe von monatlich etwa 12000 Talern stand eine Einnahme von nur 7000—8000 Talern gegenüber. Graf Marcolini schlug zur Verbesserung der Verhältnisse vor, entweder 150 Personen des Unternehmens zu entlassen oder der Fabrik einen monatlichen Zuschuß von 4000—5000 Talern zu gewähren oder endlich die Besoldungen, Taxen und Pensionen von ihrer gegenwärtigen Höhe herabzusetzen. Der dritte Vorschlag wurde schließlich angenommen und durch Reskript vom 13. Januar 1776 zum Beschluß erhoben. Der Konkurrenz der thüringischen Fabriken suchte man dadurch zu begegnen, daß man durch ein „Generale“ vom 3. Oktober 1775 den Verkauf derjenigen Porzellane in Sachsen untersagte, die ein den Kurschwertern ähnliches Fabrikzeichen hatten. Im Jahre 1779 wurde diese Verord-

nung dann noch dahin erweitert, daß auch Porzellane, die überhaupt kein Fabrikzeichen trugen, in Sachsen nicht verkauft werden durften. Marcolini hatte den Wunsch, in gleicher Weise die ausländischen Fayencen behandelt zu sehen, auch die Durchfuhr von Porzellan durch Sachsen verhindert zu wissen; allein zu diesen Schutzmaßregeln für die heimische Porzellanerzeugung verstand sich Friedrich August III. aus dem leichtbegreiflichen Grunde nicht, daß sie zu Gegenmaßregeln führen könnten, die noch größeren Schaden brachten.

Schon im Jahre 1765 hatte man damit begonnen, die durch übereilte Personalvermehrungen entstandenen übergroßen Porzellanvorräte dadurch schnell zu vermindern, daß man sie ins Ausland, nach St. Petersburg, Amsterdam, Konstantinopel usw. sandte, um sie dort durch Versteigerungen absetzen zu lassen. Solche Versteigerungen hätten Zweck gehabt, wenn man sie nur zur Unterstützung des regelmäßigen Absatzes veranstaltet hätte. Aber man stützte verkehrterweise zeitweilig auf sie den Absatz bestimmter Waren überhaupt. Die übermäßige Ausdehnung der Versteigerungen mußte schließlich mehr schaden als nützen und tat dies auch in dem Maße, daß das Direktorium in durchaus richtiger Erkenntnis dieser Sachlage am 6. Oktober 1775 eine Verordnung zur Einschränkung der Versteigerungen erließ. Aber wie fest diese Art des Warenvertriebes in dieser Zeit Fuß in der Manufaktur gefaßt hatte, erhellt aus der Tatsache, daß in demselben Jahre trotz jener Verordnung nicht weniger als 385 Kisten mit Porzellan auf einmal zu Versteigerungszwecken ins Ausland versendet wurden. Das ungewöhnlichste Mittel zur Vergrößerung des Umsatzes, zugleich allerdings auch zur Verminderung übermäßig starker älterer Warenbestände, wurde übrigens im Jahre 1790 auf Vorschlag des damaligen Kommissarius, Bergrat Pörner, angewendet. Durch einen vom 9. August 1790 datierten Befehl wurde nämlich diesem die Erlaubnis zur Veranstaltung von drei Porzellanlotterien erteilt, deren Urheber er allerdings selbst war, für die aber, als Gewähr den Käufern der Lose gegenüber, die Porzellanmanufaktur zu Meißen als Unternehmerin genannt werden durfte, und wozu die benötigten Waren von dieser dem Bergrat Pörner mit 12½ bezl. 25%

Nachlaß überlassen wurden. Durch diese drei Lotterien wurden für 50000 bis 60000 Taler zumeist ältere Porzellane so günstig losgeschlagen, daß der Fabrikkasse ein nicht unbeträchtlicher Gewinn erwuchs. Pörner freilich erlitt durch die Lotterie persönlich keinen Vorteil, sondern Nachteil, da er nicht alle Lose abzusetzen vermochte.

Die besten Geschäfte machte die Manufaktur während des ersten Teiles der Marcolinizeit mit Rußland, wo ganz bestimmte Sorten von Meißner Porzellan sehr beliebt waren. Es waren dies nach Böhmert*) gelblich und braun (d. h. mit Goldbrennfarben) glasierte und zugleich blau gemalte Kaffee- und Teeservice, vorzüglich Tassen, außerdem Blumenmalereien und Teller mit brauner Dekorierung. Die Nachfrage nach diesen Porzellanen (es wurden zuweilen Bestellungen bis zu 40000 Talern an Wert auf einmal gemacht) war besonders vom Jahre 1796 an so stark, daß die Fabrik genötigt war, Sonntags- und Feierstundenarbeit leisten zu lassen. Das Einfuhrverbot von Meißner Porzellan, das Rußland im Jahre 1806 erließ, machte diesem bedeutsamen Absatze jäh ein Ende und trug wesentlich zu dem großen Rückschlag bei, der sich seit dieser Zeit im auswärtigen Handel Meißens geltend machte. Hatte die Manufaktur im Jahre 1805 noch einen Gesamtumsatz von 155964 Tlrn. 18 Gr. gehabt, so fiel er im Jahre 1806 auf 132186 Tlr. 5 Gr. 1 Pfg. und im folgenden Jahre gar auf 65620 Tlr. 22 Gr. 1 Pfg.; im Jahre 1810 betrug er nur noch 50926 Tlr. 11 Gr. 3 Pfg. und sank so weiter, bis er im Jahre 1813 auf seinem tiefsten Stande, 24378 Tlr. 15 Gr. 4 Pfg., anlangte.

Infolge der Marcolinischen Änderungen der Betriebsverhältnisse der Fabrik, wie auch dadurch, daß in Cassel und Spa neue Warenlager eröffnet worden waren, hob sich erstens der Umsatz wieder ein wenig und besserten sich auch hinsichtlich der Ausgaben die Verhältnisse, sodaß die Besoldungen der Angestellten wieder erhöht werden konn-

*) Böhmert, Viktor, „Urkundliche Geschichte und Statistik der Meißner Porzellanmanufaktur von 1710 bis 1880 mit besonderer Rücksicht auf die Betriebs-, Lohn- und Kassenverhältnisse. Zeitschrift des Königl. Sächs. Statistischen Bureaus. 26. Jahrg. 1880. S. 44ff.

ten. Aber von Dauer war diese Aufwärtsbewegung nicht. Schon im Jahre 1788 verstärkten sich die Nöte der Fabrik wieder und wurden endlich so groß, daß Marcolini 1790 um einen Zuschuß von 30000 Tlrn. und einen Vorschuß von 9000 Tlrn. bitten mußte. Aber auch hierdurch ließ sich der Rückgang des Unternehmens nicht aufhalten. Schließlich, am 4. Juli 1799, erbat Marcolini in der Überzeugung von der Nutzlosigkeit aller weiteren Bemühungen um das dem völligen Untergange entgegengehende Werk seine Entlassung aus der Stellung des Oberdirektors der Fabrik. Die Entlassung wurde vom Kurfürsten nicht genehmigt, und so wirtschaftete denn Marcolini weiter, so gut es eben gehen wollte. Kleinen Erfolgen folgten immer wieder größere Mißerfolge. Während der Jahre 1804—1806 z. B. verbesserten sich die Verhältnisse zeitweilig, um dann im Jahre 1807 wieder schlechter zu werden und nun anhaltend weiter dermaßen zu sinken, daß im Jahre 1810 die Arbeit ganz eingestellt wurde. Diese Maßregel konnte allerdings wegen zu befürchtender Unruhen unter den Arbeitern des Werkes nicht allzu lange aufrechterhalten werden. So griff man nun wieder zu anderen Maßregeln, um den Stand der Fabrik zu verbessern. Man setzte die bereits im Jahre 1790 reduzierten Preise noch weiter herab, gestattete auch den Verkauf unbemalten Porzellans, eine Maßnahme, die zu neuen Schädigungen des Unternehmens führen mußte und auch geführt hat. Denn sehr mit Recht war durch ein „Generale“ vom 27. August 1761 der Vertrieb unbemalten Meißner Porzellans verboten worden. Am 1. Januar 1814 nahm Marcolini schließlich doch seine Entlassung (er starb bald darauf, am 10. Juli 1814, in Prag), nachdem er trotz sparsamster Wirtschaft und unendlicher Mühen zur Erhaltung des Rufes Meißens eine Schuldenlast des Werkes gegenüber der kurfürstlichen Privatschatulle im Betrage von 325000 Talern nach Berling, nach Böhmert sogar von 410000 Talern an Vor- und Zuschüssen hinterlassen hatte.

Über die Ursachen dieses eminenten Verfalles des Werkes seit dem Siebenjährigen Kriege ist schon gesprochen worden; es ist aber

trotzdem interessant, noch das Zeugnis desjenigen Mannes kennen zu lernen, dem es in der Folge gelingen sollte, die Meißner Manufaktur, wenn auch nicht wieder zu ihrem einstigen Glanze zu erheben, so doch sie zu geordneten, ihren Weiterbestand verbürgenden Verhältnissen zurückzuführen. Es war dies der nachmalige Direktor der Manufaktur (seit 1833), Geh. Bergrat H. G. Kühn, der seit dem Jahre 1814 als Inspektor, d. h. als Vorsteher des technischen Betriebes des Werkes tätig war. Er hat im Jahre 1828 auf Grund der ihm zur Verfügung stehenden Akten eine sehr zuverlässig geschriebene „Geschichte der Kgl. S. Porzellan-Manufaktur zu Meißen" verfaßt, in der es von den Verhältnissen in der Manufaktur während der Zeit von 1774—1807 (also dem ersten Teile der Marcoliniperiode) folgendermaßen heißt:

„*Die bestehenden Einrichtungen und insbesondere auch die Verfassung des Arcani gelangten zu einem solchen Grade legaler Stabilität, daß dadurch aller Antrieb zu Verbesserung der Fabrikation zu erlöschen und eine völlige Apathie dafür einzutreten anfing. Gerade in einer Periode, wo man aller Orten gewaltige Fortschritte in der Technik machte, wurde bei der Meißner Manufactur fast garnichts darin geleistet, sondern vielmehr das angenommene Beharrungssystem nach und nach sogar auf den artistischen Betrieb und zwar in einem solchen Grade ausgedehnt, daß am Schlusse dieser Periode und in den folgenden Jahren sowohl Formen als Malereien aus einer weit früheren Zeit herzustammen schienen. Von Seiten der Direktion geschah zu wenig, um das Übel aus dem Grunde heilen zu können. In der Hauptsache blieb es beim alten und unter den Arkanisten derjenige der angesehenste, welcher am besten verstand, sein ganzes Thun in ein geheimnissvolles Dunkel zu hüllen, ohne vielleicht irgend etwas zu wissen, dessen Mittheilung der Mühe gelohnt hätte . . . Die Manufactur rückte unaufhaltsam ihrem Verfalle entgegen.*"

Und von dem zweiten Teile der Marcolinizeit, also dem unkünstlerischen und unlohnenden Betriebe in den Jahren 1807—1813, sagt Kühn an anderer Stelle seines Werkes:

„*Ein im Innersten zerrütteter Betrieb des Technischen, ein durch schlechte Leitung und willkürliche Behandlung und den Einfluß des Arcani großentheils demoralisirtes, an Faulheit gewöhntes, zur heimlichen Insubordination geneigtes Personal der chemisch-technischen Branchen, ein veraltetes Formenwesen, ein mit wenigen Ausnahmen wahrem Sinn für Kunst und einer freien, echt künstlerischen Behandlung der Malerei entfremdetes, im besten Falle doch irregeleite-*

tes, an ein mühsames Auspinseln gewöhntes Malercorps, ein großer Waarenvorrath, der jedoch im regelmäßigen Verkaufe kaum Nachfrage mehr fand, und ein zerrütteter, man kann sagen ein vernichteter Debit waren die Materialien, welche der Periode nach Marcolini überliefert wurden, um unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen ein neues Gebäude damit aufzuführen.“

Ohne daß auf die nach Marcolini fallende Zeit des näheren einzugehen wäre, darf doch ganz im allgemeinen gesagt werden, daß die Fabrik, namentlich nachdem im Jahre 1833 der tatkräftige Inspektor Kühn die Leitung des Werkes übernahm, technisch und wirtschaftlich sich ganz außerordentlich entwickelte. Nicht nur hob Kühn die Geheimniskrämerei mit dem „Arcanum“ auf, die allzu lange als Hemmschuh aller freieren technischen Entwicklung mit herumgeschleppt worden war, sondern er verbesserte auch das Brennwesen durch die Einführung neuer, sogenannter Etagenbrennöfen, er kam ferner zu einer neuen wohlfeilen Vergoldungsart des Porzellans, der sogenannten Glanzvergoldung, und schließlich wurde unter seiner Leitung auch die Umänderung der bisher mit Holz gefeuerten in mit Kohle gespeiste Brennöfen vollzogen.

Am Schlusse dieser Betrachtung der inneren und Betriebsverhältnisse der Meißner Manufaktur mag noch erwähnt sein, daß sie mit dem im Jahre 1830 erfolgten Eintritt Sachsens in die Reihe der konstitutionellen Staaten, mit dem eine Trennung des Hofhaushaltes von den Staatsfinanzen verbunden war, aus dem bisherigen Besitz der Krone in den des Staates überging. Diese Umwandlung des Werkes in einen Teil des werbenden Staatsvermögens würde den Eingang der Manufaktur nach sich gezogen haben, wenn diese wie bisher in die Kapitel der Zuschüsse statt der Überschüsse hätte gestellt werden müssen. Aber die Begründung des deutschen Zollvereins im Jahre 1834, die ein ungeahntes Aufblühen der gesamten sächsischen Industrie nach sich zog, beeinflußte auch die Lage der Meißner Porzellanmanufaktur aufs günstigste; seit diesem Jahre sind, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, fortgesetzt Überschüsse, oft in bedeutender Höhe, an die Staatskasse abgeliefert worden.

VI.

Schlußwort.

So hohen Wert die Meißner Manufaktur nach wie vor, und mit vollem Rechte, auf den Formenschatz und die Bemalungsvorbilder aus ihrer klassischen Zeit legt, so wenig hat sie versäumt, dem Geschmack der Zeit Rechnung zu tragen. Sie hat alle Wandlungen des Geschmacks mit durchgekämpft und — was hervorgehoben zu werden verdient gegenüber zahlreichen anderen, einst hochangesehenen staatlichen Porzellanmanufakturen, die eingehen mußten — siegreich überwunden. Sie sah das der Porzellankunst so wenig günstige Empire kommen und gehen; sie erlebte die fürchterliche Zeit der Blumistik mit (in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts), jene Zeit krasser Dekorationsverirrung, in der die Blume Form und Schmuck zugleich war, und sie mußte dem immer mehr sich verschlechternden Geschmack auch folgen, als schließlich in völliger Verkennung seines Charakters, in völliger Verkennung auch des Materials, aus dem es gebildet ist, das Porzellan wie die Leinwand eines Malers behandelt wurde.

So kam es, daß die Manufaktur, trotzdem in ihrem inneren Betriebe die Tüchtigkeit des Direktors Kühn zu einer völligen Reorganisation des Werkes führte, in künstlerischer Beziehung Mißerfolge über Mißerfolge zu verzeichnen hatte. Auf der Londoner Weltausstellung vom Jahre 1851 schnitt man künstlerisch geradezu kläglich ab, und kaum weniger glücklich war man drei Jahre darauf bei der Beteiligung an einer internationalen Ausstellung in München. Erst die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts brachten dem künstlerischen An-

sehen der Manufaktur einige neue Erfolge. Man hatte sich der Mitwirkung von Männern wie Bendemann (vgl. Reg. S. 2), Choulant (vgl. Reg. S. 4), Gruner (vgl. Reg. S. 7), Hübner (vgl. Reg. S. 9), Sachse und Schnorr (vgl. Reg. S. 18) versichert und mit ihrer Hilfe sowohl den Formenschatz wie auch die Bemalungsvorbilder verbessert.

Von diesem Zeitpunkt ab kann man wie in Meißen, so überhaupt in der Porzellanplastik und -bemalung den Beginn einer Renaissance verzeichnen. An den Mißerfolgen der eben vergangenen Zeit erkannte man die begangenen Fehler: aus den Händen von schöpferischen Künstlern war die Porzellankunst nach und nach in die Hände von nichts als routinierten Kunsthandwerkern geglitten, von Leuten, denen die tiefere Kenntnis von dem Wesen des Porzellans fehlte, die nicht mit dem feinfühligen Sinne eines Höroldt und vor allem eines Kaendler dieses zarte Material behandelten, sondern ihm Eigenschaften aufzwangen, die es seiner innersten Natur nach nicht besitzt und nie besitzen kann.

Es würde im Rahmen dieses kurzen Schlußwortes viel zu weit führen und selbst dann nur ein unvollkommenes Bild von dem weiteren Entwicklungsgange dieser Renaissancebewegung auf dem Gebiete der Porzellankunst geben, wollte ich versuchen, in großen Zügen den Gang der künstlerischen Wandlung zu schildern, der sich seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vollzogen hat. Stilepochen stehen ja nicht unvermittelt nebeneinander, sondern gehen fast unmerklich ineinander über. So ist auch die Bewegung, die im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in den dekorativen Künsten einsetzte, keine plötzlich entstandene gewesen, keine, die ohne Übergänge zu früheren, ohne Verbindung mit historischen ist. Im Gegenteil, soweit die Porzellankunst von ihr betroffen wurde, war sie sogar eine solche, die dort die Verbindungsfäden wieder aufnahm, wo man sie seinerzeit nach und nach hatte fallen lassen, die ihre plastischen und koloristischen Vorbilder in denjenigen Kunstgewerbeerzeugnissen fand, die einst Pate gestanden hatten an der Wiege der europäischen Porzellankunst: bei den ostasiatischen Vorbildern. Auf der Wiener

Weltausstellung vom Jahre 1873 befanden sich u. a. auch kunstgewerbliche Erzeugnisse Japans. Die ausschließlich dekorative Flächenkunst, die in ihnen zum Ausdruck kam, stand im vollsten Gegensatze zu der Überladung der Fläche mit architektonischen Ornamenten, an die man gewöhnt war, und zu der Verdeckung der Fläche mit Bemalungen, die nicht mehr dem Zwecke der Dekoration dienen, sondern eine selbständige Kunst darstellen wollten. Da sah man weder den Schnörkel- und Muschelüberschwang des Spätrokoko, die Steifheit der rechtwinkelig gebrochenen oder spiralförmig fortlaufenden Linie (Mäander) und der Perl- und Eierstäbe, noch die trockene Bildnis- und Allegorienmalerei, mit der man alles verdeckte, was vom architektonischen Ornament verschont geblieben war. Von dieser reinen Flächenkunst, die sich schlicht und doch mit feinfühligem künstlerischen Sinn der Erscheinungen in der Natur als ihres besten Vorbildes bediente, lernte Europa. Dem großen Reformator auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, William Morris (vgl. Reg. S. 292), gebührt das Hauptverdienst der Vermittlung. Von ihm aus ergingen die ersten Anregungen zur Reorganisation des Kunstgewerbes. Er war es, der den Künstlern des Kunstgewerbes die Wege wies zu einer neuen künstlerischen Auffassung, der sie lehrte, ihr Interesse u. a. den japanischen Vorbildern zuzuwenden, aber zugleich auch, diese nicht sklavisch nachzuahmen, sondern sie mit eigenem Geiste zu erfüllen, ihnen ein neues Wesen einzuhauchen, sie im Geiste der Zeit und unserer Kultur weiterzubilden.

In der Porzellankunst ist der neue Stil von einem Dänen, dem künstlerischen Leiter der ehemaligen Königl. Porzellanfabrik zu Kopenhagen, Arnold Krogh, ausgegangen. Die Meißner Manufaktur hat sich die Anregungen, welche sich ganz allgemein von diesem Künstler auf die gesamte europäische Porzellankunst übertrugen, natürlich ebenfalls zunutze gemacht; aber es wäre völlig verkehrt, zu sagen, sie ahme einfach die Kopenhagener Erzeugnisse nach. Leider geschieht das in sehr vielen Fällen; man hört nur zu häufig, bei der Betrachtung eines Meißner Gefäßes in den Formen und der Bemalungsart des

neuen Stiles, sagen, das sei ein „Gefäß in Kopenhagener Manier“. Vor bloßer Nachbildung der Kopenhagener Erzeugnisse wird die Meißner Manufaktur schon durch den ungleich größeren Reichtum ihrer Scharffeuer(Unterglasur-)farbenpalette gegenüber der Kopenhagener bewahrt. Dann aber auch lebt in dem neuen Formenschatz Meißens und in seiner farbigen Dekorierung eine so eigene, selbständige künstlerische Sprache, daß von einer Abhängigkeit der Meißner von der Kopenhagener Manufaktur nie und nimmer die Rede sein kann.

Der Sammler neuen Porzellans kann Erzeugnisse beider Manufakturen nebeneinander stellen, ohne der Gefahr zu begegnen, daß er in den Erzeugnissen der einen die Nachbildungen der anderen erkennen müsse. Er vereinigt in seiner Sammlung die Früchte ganz individuell gearteten Kunstschaffens, das nur ein Gemeinsames hat: Übereinstimmung im Stilcharakter!

VII.

Die Marken Meißens.

(1709—1814.)

Porzellansammeln ist eine Liebhaberei, die, wenn sie erfolgreich ausgeübt werden soll, vielerlei Fertigkeiten und Kenntnisse voraussetzt, ist eine Kunst, die kaum geringere Übung erfordert als die beispielsweise sehr schwierige Kunde der orientalischen Teppichkunst. Erst die neuere Zeit hat der Meißner Porzellanmanufaktur eine sich immer gleichbleibende Fabrikmarke, das bekannte Schwerterzeichen (vgl. Nr. 1) gegeben. Während des achtzehnten Jahrhunderts wechselten die Marken sehr häufig; in der Frühzeit, namentlich auf den roten Steinzeugstücken, begegnet man hie und da Zeichen, die nicht als Fabrikmarken, sondern als Erkennungszeichen für die Brandwirkung bestimmter Stücke zu gelten haben, auf den weißen Porzellangegenständen der ersten Zeit findet man wohl zuweilen auch einen Schlangenstab. Dann, immer noch in der Frühzeit, wurden die Namenszüge Augusts II. und Augusts III. in Monogrammform oder Buchstaben KPM (Königl. Porzellan-Manufaktur) oder MPM (Meißner Porzellan-Manufaktur) mit und ohne Schwerter, auch heraldische Zeichen, geometrische Figuren usw. in das Porzellan eingebrannt. Die Schwertermarke, dem kurfürstlich sächsischen Wappen entlehnt, wurde, in oft wechselnder Gestalt und namentlich mit sehr verschiedenartigen Knäufen, etwa um das Jahr 1725 als vorherrschendes Fabrikzeichen eingeführt. Sie ist zu allen Zeiten der Gegenstand eifriger Nachbildung gewesen, wovon die Zusammenstellung auf S. 171—175 Zeugnis ablegt.

Nr. 1.

So wertvoll eine umfassende Markenkenntnis für den Sammler von altem Meißner Porzellan auch ist, so reicht sie doch nicht aus, um ihn vor dem Erwerbe gefälschter Stücke sicher zu bewahren. Ganz abgesehen davon, daß viele Früharbeiten Meißens überhaupt nicht mit Marken bezeichnet sind, hat zu allen Zeiten die Fälschung sich mit Vorliebe der Nachbildung von alten Meißner Porzellanmodellen befleißigt. Wie nur die Hälfte von den alten Miniaturmalereien, Zinnsachen, Silberarbeiten usw., die man in den Antiquitätengeschäften ausgelegt findet, echt ist, so kann ohne Übertreibung auch behauptet werden, daß nur die Hälfte von dem echt ist, was als altes Meißner Porzellan sich im Handel befindet. Meißner Porzellan fand früher seine Nachahmer im Sinne von Täuschungen vor allem in Frankreich (Locré, Jacob Petit, Cloos u. a.,); aber auch englische und deutsche Fabriken ahmten Modelle und Marken Meißens mit ganz erstaunlicher Geschicklichkeit und Treue nach.

Die roten (Böttger-) Steinzeuge.

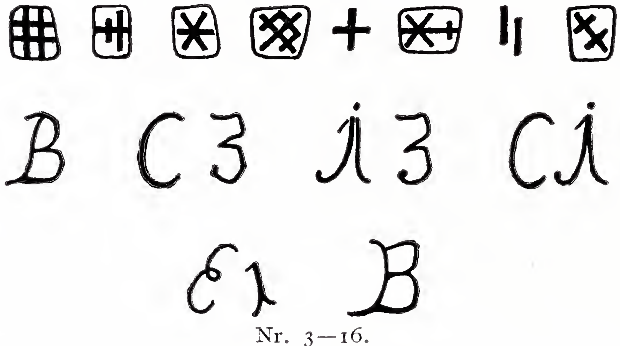
Die ersten roten Steinzeugarbeiten — schon im Jahre 1710 konnten auf der Leipziger Ostermesse für 3357 Taler 7 Groschen von diesen Erzeugnissen verkauft werden — sind unbezeichnet. Es ist für den Sammler nicht leicht, unbezeichnetes echtes rotes Böttgersteinzeug von seinen, heutzutage in der Hauptsache aus Böhmen kommenden Nachbildungen zu unterscheiden. Wertvolle spezielle Unterscheidungsmerkmale gibt Berling (vgl. Anm. 8); im allgemeinen darf gesagt werden, daß die Masse der meisten Nachbildungen von rotem Böttgersteinzeug nicht so hart ist wie dieses, dessen Scherben bekanntlich nicht saugend ist (vgl. S. 190). Ein Schnitt mit einem scharfen Messer in den Bodenrand des angebotenen Gefäßes ist häufig ein ganz vortreffliches Mittel, um die Nachbildung von dem echten Stück zu unterscheiden; die Nachbildung läßt sich, weil das Material weich ist, ritzen, das echte Stück bleibt unverletzt. Eine Ausnahme hierbei macht allein das sehr harte Kamenzer Steinzeug.

Lange freilich blieben die sogenannten roten Steinzeuge Böttgers — in Wahrheit unterscheidet man ja rotbraune, braune und schwärz-

lichbraune (vgl. Anm. 8) — nicht unbezeichnet; als die Konkurrenzunternehmen Meißens in Steinzeug, vor allem die Fabrik des Herrn v. Görne in Plaue a. d. H. (vgl. Anm. 8) für ihre Erzeugnisse größeren Absatz gewannen, entschloß man sich in Meißen zur Bezeichnung jedes fertigen Stückes, jedoch in einer Form, die es gegenüber Konkurrenzerzeugnissen als Meißner Erzeugnis kennzeichnete. Zunächst geschah dies, indem man die Kurschwerter etwa in der Zeichnung der Abbildung Nr. 2 in die Bodenfläche einschnitt. Dieser Schutz des Böttgersteinzeugs war natürlich ein sehr problematischer, denn die Fabriken des 18. Jahrhunderts, welche es nachbildeten, scheuten sich so wenig wie die Fälscherfabriken der Gegenwart, ihre Erzeugnisse mit sächsischen Kurschwertern oder ähnlichen Darstellungen zu zeichnen, um damit höhere Preise und größere Nachfrage zu erzielen. Echte Stücke mit der Kurschwertermarke gehören zu den größten Seltenheiten; im Handel dürften sie überhaupt nicht mehr zu finden sein.


Nr. 2.
Sammlung zu Gotha.

Man kam nunmehr auf die Anwendung von eingepreßten oder eingeschnittenen Marken der folgenden Art:


Nr. 3—16.
Porzellansammlung zu Dresden.



Nr. 17. Nr. 18.
Sammlung zu Gotha.

Bei allen diesen Marken handelt es sich noch nicht um sogenannte Fabrikmarken, die die mit ihnen bezeichneten Stücke als Meißner Erzeugnisse charakterisieren sollen. Vielmehr wurden diese Zeichen wohl nur zu dem Zwecke benutzt, um Stücke, mit denen man Versuche machte, nach dem Brande wieder zu erkennen. Sie finden sich, worauf Zimmermann hinweist*), daher fast ausnahmslos an Stücken, die nicht besonders geglückt sind. Wenn man, was sehr selten der Fall ist, schon auf Böttgersteinzeugen der bekannten Schwertermarke in der Darstellung wie in Abb. 19 begegnet, so handelt es sich, da diese Marke erst mehrere Jahre nach Böttgers Tode in Aufnahme kam, als (nach Berling)**) die Begründung der ersten Konkurrenzfabrik in Wien die Einführung einer Schutzmarke nötig machte, entweder um eine nachträgliche Bezeichnung von Stücken, die noch zu Böttgers Lebzeiten hergestellt, aber erst zu einer Zeit zum Verkaufe kamen, als schon jedes aus der Fabrik hervorgegangene Porzellanstück das Abzeichen erhielt, oder um Stücke, die erst nach Böttgers Tode hergestellt worden waren. Aber bekanntlich war das nur noch sehr selten der Fall.

Nr. 19.

Schließlich sind noch zwei Marken von rotem Steinzeug anzuführen, die Grässe***) als Böttgermarken bezeichnet hat. Es sind die folgenden:




Nr. 20.



Nr. 21.

Angebliche Marken von rotem Böttger-Steinzeug.

*) Zimmermann, Ernst, „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans". Berlin 1908. S. 122.

**) Berling, Karl, „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte." Leipzig 1900. S. 155.

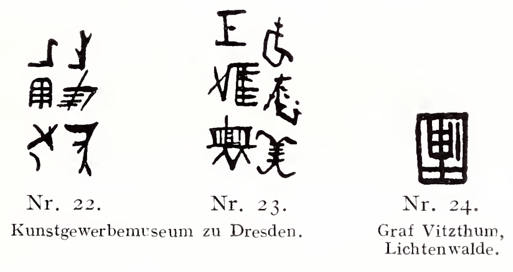
***) Grässe, J. G. Theodor, Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries. Leipzig, 1877.

Da aber nicht anzunehmen ist, daß Böttger Marken von Nachahmern seiner Erfindung, zu denen Ary de Milde so gut wie Jacobus de Caluwe (vgl. Anm. 8) gehörte, verwendete, so scheint die Berlingsche Annahme die richtige zu sein, daß rotes Steinzeug mit diesen Bezeichnungen trotz seiner völligen Übereinstimmung in Masse wie in Ausführung mit dem Böttgerschen Fabrikate nicht aus Meißen stammte. Denn es findet sich in den Akten, welche die Manufaktur angehen, nirgends ein Nachweis für die von verschiedenen Seiten aufgestellte Behauptung, zwei holländische Töpfer namens Ary und Jan de Milde seien unter Böttger in Meißen tätig gewesen. Dagegen ist aus alten Delfter Meisterlisten (der Lucasgilde) bekannt, daß dort ein Kunsttöpfer Ary Jans oder Hans de Milde als Leiter der Fayencefabrik von Wouter van Eenhorns gerade in der Zeit tätig war, die hier für seine Tätigkeit unter Böttger (in den Jahren 1707—1720) in Frage käme, und ferner, daß ein Jan de Milde 1707 als Werkführer in der Fabrik von Cornelis Hollaert in Delft wirkte. Auch die Annahme hat keinerlei Nachweis gefunden, daß die beiden de Milde nur nach Meißen gekommen seien, um einmal sich in den Besitz des Verfahrens zur roten Steinzeugherstellung, zum anderen von den zu ihr notwendigen Materialien (dem roten Ton von Okrilla) zu setzen und dann selbständig die Herstellung in Holland zu betreiben.

Die weißen Porzellane.

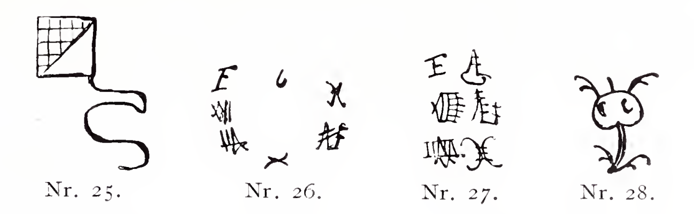
Wie die chinesischen Steinzeuge, so trugen auch die chinesischen und japanischen weißen Porzellane Fabrikationszeichen, Marken, und zwar in blauer Unterglasurfarbe zumeist auf die Bodenfläche der Gefäße eingebrannt. Da die Herstellung der blauen Unterglasurfarbe in Meißen erst etwa im Jahre 1720 (nach Höroldts Eintritt in die Fabrik) in dem Maße gelang, daß sie mit der Kobaltfarbe der Chinesen und Japaner in Wettbewerb treten konnte, so ist anzunehmen, daß vor dieser Zeit weiße Porzellane in Meißen im allgemeinen überhaupt nicht mit Marken versehen wurden. Einzelne Ausnahmen — farbig mißglückte Bezeichnungen — charakterisieren sich als Versuche.

Als man dann, nach 1720, gelernt hatte, die blaue Unterglasurfarbe anzuwenden, ahmte man nicht chinesische Marken nach, sondern bediente sich anderer Darstellungen. Die wenigen noch vorhandenen weißen Porzellane aus Meißens Frühzeit, die dennoch chinesische Marken tragen, wurden nach Berling auf Wunsch von Händlern so bezeichnet, gingen dann aber auch als chinesische Porzellane in den Handel. Berling gibt folgende Nachbildungen chinesischer und japanischer Marken auf Meißner Porzellanstücken der Frühzeit an:



Nr. 22. Nr. 23. Kunstgewerbemuseum zu Dresden. Nr. 24. Graf Vitzthum, Lichtenwalde.

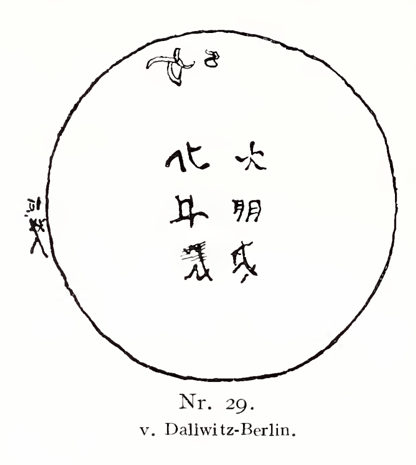
In der früheren Sammlung des Dresdner Sammlers C. H. Fischer befanden sich u. a. folgende Nachbildungen chinesischer und japanischer Marken auf weißem Meißner Porzellan:



Nr. 25. Nr. 26. Nr. 27. Nr. 28.

Stücke mit solchen chinesischen und japanischen Markennachbildungen müssen mindestens bis zum Jahre 1725 in Meißen gemacht worden sein. Das mit der ersten (Drachen-) Marke hier wiedergegebene Stück der ehemals Fischerschen Sammlung ist eine Flasche mit gelber Fondmalerei. Gelbe Fondmalerei aber wurde (unter Höroldt)

in Meißen (nach dem Aktenmaterial im Sächsischen Hauptstaatsarchiv zu Dresden) zuerst im Jahre 1725 hergestellt. Manche dieser Gefäße tragen neben einer chinesischen Marke (als Hauptzeichen) die Schwertermarke zur Kennzeichnung der Herkunft des betreffenden Gefäßes. Berling gibt als eine solche Marke die folgende an:



Nr. 29.
v. Dallwitz-Berlin.

Das Schwerterzeichen befindet sich bei dieser Marke an dem äußeren Rande des Reifens.

Als frühe Meißner (nicht chinesische) Marken gibt Grässe noch die folgenden beiden Zeichen an:



Nr. 30. Nr. 31.
Meißner Porzellanmarken aus den Jahren 1716 und 1718.

Hierbei scheint es sich wieder, wie bei den Zeichen auf den roten Steinzeugarbeiten (vgl. S. 159) Böttgers, nicht um Fabrikmarken, sondern um Fabrikationsmarkierungen gehandelt zu haben.

Bei den Marken Meißens hat man, wie übrigens bei manchen anderen Fabrikaten (z. B. Sèvres) auch, zu unterscheiden zwischen Fabrik- oder Schutzmarken und Künstler- oder Arbeitermarken; die

ersteren sind die eigentlichen Ursprungsnachweise; die letzteren wurden zur Betriebskontrolle angewendet. Die Annahme, daß die Künstlermarken, die übrigens sehr selten zu finden sind, Zugeständnisse an die hervorragenden Plastiker und Maler der Manufaktur gewesen seien zur Charakterisierung ihrer Arbeiten, besteht nicht zu Recht. Die Manufaktur war im Gegenteil für die vollste Anonymität aller für sie schaffenden Künstler; sie wollte nicht, daß von ihren Porzellanerzeugnissen dieses oder jenes als das Werk eines bestimmten Künstlers vertrieben wurde, sondern sie nahm bei allen Erzeugnissen das Vorrecht in Anspruch, als deren alleinige Urheberin zu gelten.

Die Fabrik(Schutz-)marken.

Die Kurschwerter waren nicht die erste Schutzmarke der Meißner Manufaktur; auf den Stücken der frühen Höroldtzeit, wenn sie überhaupt mit Marken bezeichnet sind, findet man neben der Nachbildung chinesischer und japanischer Schutzmarken vor allem Buchstabenzeichen, entweder die Buchstaben K (önigliche) P (orzellan) M (anufaktur) oder M (eißner) P (orzellan) M (anufaktur). Die Marken sehen etwa so aus:

K.P.M. M.P.M.

Nr. 32. Nr. 33.

Diese Buchstabenmarke wurde mit kobaltblauer Farbe unter der Glasur angebracht. Da diese Farbe in der Frühzeit Meißens von anderen Fabriken (zunächst kam nur die Wiener in Frage) nicht nachgeahmt werden konnte, so erwies sie sich in der Tat als gutes Schutzzeichen für das Meißner Fabrikat. Erwähnenswert ist übrigens, daß nicht jedes Stück mit einer dieser Marken versehen wurde, sondern von

Servicen (es wurden im Anfange der Meißner Zeit fast nur sogenannte Frühstücksservice in den Handel gebracht) nur das Kännchen und die Zuckerdose.

Die Schwertermarke, seit etwa 1730 das für Meißner Porzellan charakteristische Schutzzeichen, kommt in Blau unter der Glasur nach Berling frühestens auf Stücken aus dem Jahre 1725 vor. Der genannte Forscher hat die Kurschwerter auf Porzellanen, die vor dieser Zeit in Meißen hergestellt wurden, nur in Gold (vgl. Nr. 34), Purpur und Rot vorkommend gefunden. Dagegen gibt Grässe in seinem Porzellanmarkenverzeichnis eine blaue Schwertermarke (vgl. Nr. 35) an, die aus dem Jahre 1720 stammen soll, und Jaennicke hat in der Sammlung Berney in Bracon Hall eine Statuette angeblich aus Meißner Porzellan gefunden, auf welcher unter der Schwertermarke



Nr. 34.
Schwertermarke in Gold.
Graf Vitzthum, Lichtenwalde.



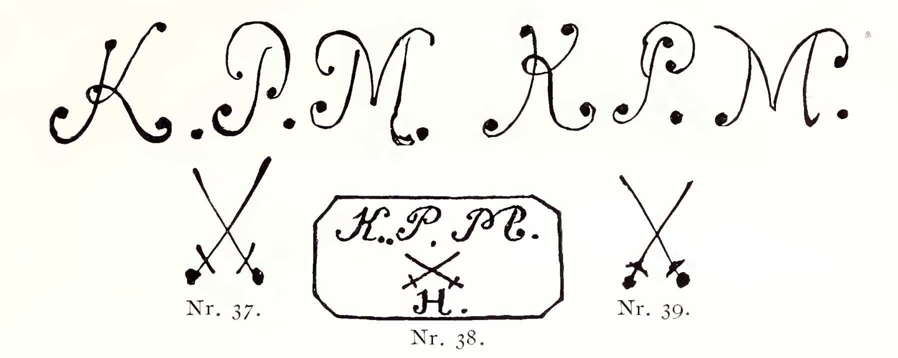
Nr. 35.
Porzellansammluug zu Dresden. (?)



Nr. 36.
Sammlung Berney, Bracon Hall.

die Jahreszahl 1716 steht (vgl. Nr. 36). Allerdings stellt Jaennicke in seinem Werke nicht fest, ob diese Marke in blau unter der Glasur angebracht ist; aber selbst wenn es eine der Schwertermarken in Gold (Purpur und Rot verstand man in dieser Zeit in färbenden Metalloxyden noch nicht herzustellen) ist, so ist es immerhin eine sehr seltene Marke.

In der Zeit, die zwischen der ersten Benutzung der Buchstabenmarke (1723) und der Einführung der Schwertermarke als alleinigem Fabrikzeichen für Verkaufsporzellan (1730) liegt, wurde noch eine andere Marke in blauer Unterglasurfarbe verwendet, eine Verbindung der Buchstaben- und Schwertermarke. Sie sah so aus:



Nr. 37. Nr. 38. Nr. 39.

Die große Verschiedenheit in der Ausführung der Schwerterzeichnungen (vgl. die Nrn. 40—67) ist nicht, wie dies hie und da angenommen wird, damit zu erklären, daß in bestimmten Zeiträumen ein Wechsel der Zeichnung vorgenommen wurde, um den Wert des Zeichens als Schutzmarke zu erhöhen: diese Verschiedenheit findet vielmehr darin ihre Erklärung, daß die Fabrikleitung in der Frühzeit keinen Wert auf das Aussehen ihrer Fabrikmarke legte, vor allem nicht auf unbedingte Gleichartigkeit der Zeichnungen der Parierstangen und der Knäufe sah. Nicht die Maler der Manufaktur brachten die Schwerterzeichnung auf den Porzellanstücken an, sondern junge Former. So wird z. B. in den Fabrikakten vom Jahre 1731 gemeldet, daß der vierzehnjährige Formerlehrling Stein

„*die verglüheten (also aus dem ersten Brande gekommenen) Porcelain-Geschirre, ehe selbige zum glassuren genommen werden, zu renoviren und jedes Stück mit* ⚔ *zu signiren*“

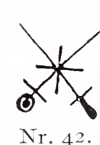
habe.



Nr. 40. frühe Höroldtzeit.



Nr. 41. frühe Kaendlerzeit.



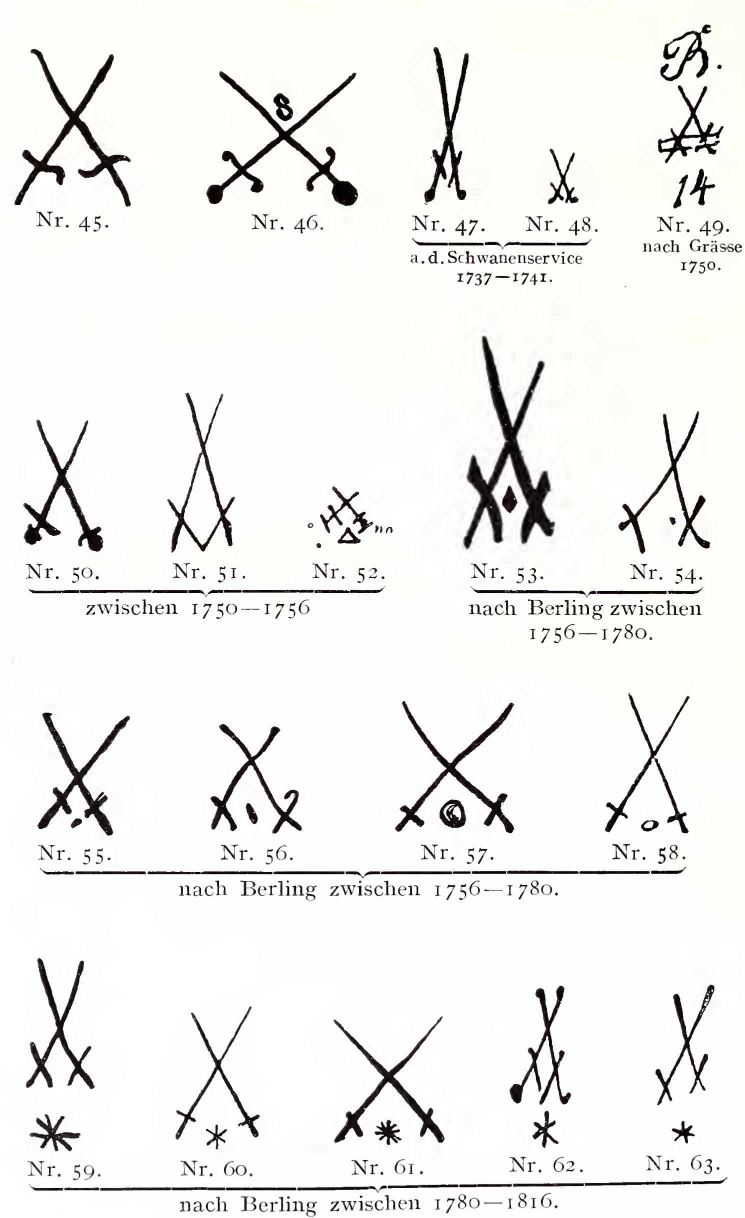
Nr. 42. nach Grässe 1730.



Nr. 43.



Nr. 44.


Nr. 45.
Nr. 46.
Nr. 47.
Nr. 48.
a. d. Schwanenservice 1737—1741.
Nr. 49.
nach Grässe 1750.
Nr. 50.
Nr. 51.
Nr. 52.
zwischen 1750—1756
Nr. 53.
Nr. 54.
nach Berling zwischen 1756—1780.
Nr. 55.
Nr. 56.
Nr. 57.
Nr. 58.
nach Berling zwischen 1756—1780.
Nr. 59.
Nr. 60.
Nr. 61.
Nr. 62.
Nr. 63.
nach Berling zwischen 1780—1816.



Nr. 64.
nach 1816
bis etwa 1830.


Nr. 65.
nach 1830.


Nr. 66.
etwa 1860.


Nr. 67.
in der
Gegenwart.

Schwertermarken.

Wenn vorstehend Zeitbestimmungen für den Gebrauch von Schwertermarken gegeben worden sind, so geschah dies nicht, weil der Forschung für bestimmte Marken ganz allgemein auch bestimmte Anwendungszeiten bekannt geworden sind. Nur von zwei Schwertermarken läßt sich dies mit einiger Sicherheit sagen: von der mit einem Punkte oder Kreise versehenen (vgl. Nr. 53—58) und von der, die einen Stern zwischen den Schwertknäufen trägt (vgl. Nr. 59—63). Aber auch für die Anwendung dieser beiden Marken haben bestimmte Gründe, etwa Verordnungen der Fabrikkommission oder des Königs, ganz augenscheinlich nicht vorgelegen. Die Annahme läßt sich nicht halten, daß z. B. die Punkt-Schwertermarke nur während der Zeit von 1756—1780 angewendet worden sei. Punkte zwischen den Schwerterknäufen oder über und neben den Parierstangen sind, als reine Arbeitermarken, sicher schon vor 1756 und ganz zweifellos auch noch nach 1780 angewendet worden; nur aus dem Stilcharakter der mit Punkt-Schwertermarken bezeichneten Stücke kann man darauf schließen, daß sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit bei den Arbeiten des Spätrokoko- und des Louis Seize-Geschmacks benutzt worden sind. Die Stern-Schwertermarke, welche man geneigt ist, als die charakteristische Marke der Marcoliniperiode (1774 bis 1814) anzusehen, ist in der Tat während des größeren Teiles dieser Zeit ausschließlich angewendet worden; aber sie wurde

weder unmittelbar nach Marcolinis Eintritt in die Fabrik eingeführt, noch unmittelbar nach seinem Abgange wieder aufgegeben. In einem im Hauptstaatsarchiv zu Dresden befindlichen Berichte, den die Fabrikkommission am 15. Juli 1774 an den Kurfürsten einreichte, wird mitgeteilt, daß der Fabrik im Jahre 1772 ein Posten Seilitzer Erde von schlechter Beschaffenheit (vgl. die den Arkanisten Walther angehenden Bemerkungen auf S. 136 und 145) geliefert worden sei; man habe daraus Waren anfertigen lassen, die zu Versteigerungszwecken bestimmt worden wären. Zur Unterscheidung von den tadellosen Stücken habe man diese in der Masse minderwertigen Geschirre mit einem Kreuz versehen. Berling glaubt dies mit Recht so zu verstehen, daß die aus dieser schlechten Seilitzer Masse hergestellten Porzellane außer mit den Schwertern mit einem Kreuz blau unter der Glasur versehen worden seien; Kreuz und Stern könne bei der Inkonsequenz der Ausdrucksweise des 18. Jahrhunderts sehr wohl dasselbe bedeutet haben. Berling fährt fort: „Ich halte es daher nicht für ausgeschlossen, daß diese Nebenbezeichnung, die einst ein Merkmal für minderwertige Ware war, später als Fabrikmarke für alles Porzellan angenommen wurde. Die so späte Zeit des Beginnens (1780) nehme ich an, weil ich verschiedene mit der Punktmarke bezeichnete Porzellane kenne, die, meiner Meinung nach, in das Ende der siebziger Jahre zu setzen sind.“

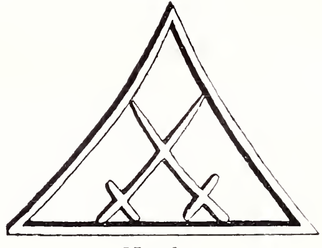
Für alle Marken außer der Punkt- und Sternmarke muß der Stilcharakter des betreffenden Stückes allein entscheidend sein für die Zeitbestimmung; nur aus solcher Beurteilung heraus konnte beispielsweise Grässe die Marke Nr. 42 als dem Jahre 1730 angehörig bezeichnen, und nur aus ebensolchen Erwägungen gebe ich für die Marke Nr. 64 als Zeit ihrer Geltungsdauer die Jahre 1816—1830, für die Marke 65 die Zeit nach 1830, für die Marke 66 die Zeit der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts an (nach eigenen Besitzstücken, die mit diesen Marken bezeichnet sind). Erst die Gegenwart bezl. die jüngere Vergangenheit hat (seit etwa 1880) ein sich gleich bleibendes Schwerterzeichen (vgl. Nr. 67) eingeführt.

Zu erwähnen ist noch eine Schwertermarke (vgl. Nr. 68), die nicht

unter Glasur, sondern mit blauer Emailfarbe über Glasur oder auf die von Glasur freigelassene Bodenfläche des Stückes gemalt ist. Sie stammt aus den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts. Berling spricht die Vermutung aus, daß die mit ihr bezeichneten Stücke zu den bereits glasierten Restbeständen des Meißner Warenlagers gehörten, die nachträglich bezeichnet wurden, als etwa 1730 eine kurfürstliche Verordnung erschien, daß alle aus der Meißner Fabrik hervorgehenden Porzellanstücke von nun an die Schwertermarke zu tragen hätten.

Nr. 68. Schwertermarke in blau (überGlasur).

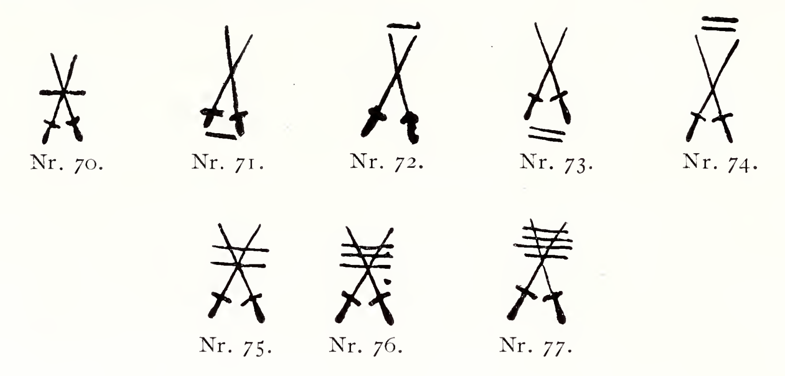
Bei den unglasierten, sogenannten Biskuitporzellanen der Meißner Manufaktur wurde die Schwertermarke nicht in Blau unter Glasur angebracht, sondern farblos in die Masse eingeritzt und mit einem ebenfalls in das Porzellan eingeritzten Dreieck umgeben (vgl. Nr. 69). Während der Marcoliniperiode setzte man unter die Schwerter dieser Marke noch einen Stern.



Nr. 69.
Schwertermarke auf Biskuitporzellan.

Im Zusammenhang mit dieser Besprechung der Schwertermarken mögen noch diejenigen Zeichen einer kurzen Betrachtung unterzogen sein, welche über die Güte eines Meißner Porzellanstückes entscheiden. Schon in der frühen Höroldtzeit (in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts) unterschied man in Meißen zwischen Gut, Mittelgut und Brack, d. h. zwischen fehlerlosen Stücken, Stücken mit kleinen Brandfehlern, und Stücken, die im Brand so mißraten waren, daß sie nicht mehr zum öffentlichen Verkaufe bestimmt wurden. Diese letzteren, der Brack, blieben unbemalt und wurden an die Arbeiter der Fabrik abgegeben. Da zu allen Zeiten sowohl mit unbemaltem Porzellan wie auch mit den Ausschußstücken viel Unfug innerhalb und außerhalb der Fabrik getrieben wurde, so machte sich die Einführung von Schutzmarken auch für die verschiedenen Qualitäten des Porzellans geltend. Berling setzt den Beginn der Anwendung dieser Zeichen etwa in das Jahr 1760.

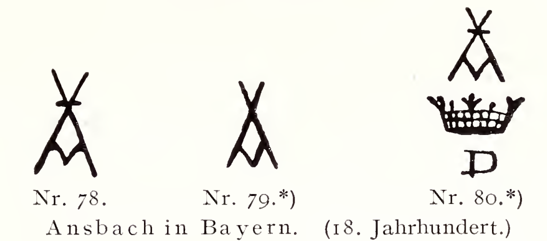
Es waren die folgenden:



Die Zeichen Nr. 70—74 beziehen sich auf unbemaltes, die Zeichen Nr. 75—77 auf bemaltes Porzellan. Ein (mit einem Rädchen, das Glasur und Farbe entfernt) durch die Kreuzungsstelle der Parierstangen gezogener Strich (vgl. Nr. 70) bedeutet bei unbemaltem Porzellan das fehlerfreie Stück; das Mittelgut (Ausschuß) wird bezeichnet durch einen Strich an den Knäufen (vgl. Nr. 71) oder den Spitzen (vgl. Nr. 72) der Schwerter, Brack durch zwei Striche an den Knäufen (vgl. Nr. 73) oder den Spitzen der Schwerter (vgl. Nr. 74). Bei bemaltem Porzellan bedeuten zwei Striche (vgl. Nr. 75) durch die Parierstangen der Schwerter den Ausschuß (sogenannte zweite Wahl), drei Striche (vgl. Nr. 76) den Brack (dritte Wahl), vier Striche (vgl. Nr. 77) die „unscheinbaren" Stücke. Nicht in der Manufaktur bemaltes, also weiß verkauftes Porzellan zeigt, wie aus dem Vorstehenden sich ergibt, immer einen Strich durch die Kreuzungsstelle der Schwerter; begegnet man so gezeichnetem Porzellan gemalt, so ist die Bemalung außerhalb der Manufaktur erfolgt.

Im ferneren Zusammenhange mit dieser Charakterisierung der Meißner Schwertermarken mögen eine Anzahl Marken anderer Porzellanfabriken in Abbildungen wiedergegeben sein, die den Meißner Schwertermarken ähnlich sind.

a) Ältere deutsche Marken.



Nr. 78. Nr. 79.*) Nr. 80.*)

Ansbach in Bayern. (18. Jahrhundert.)



Nr. 81.

Arnstadt i. Thür. (1790.)



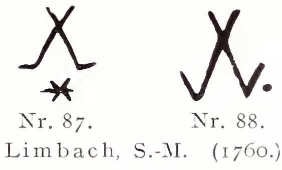
Nr. 82. Nr. 83. Nr. 84.

Berlin, Staatliche Porzellanmanufaktur. (18. Jahrhundert.)



Nr. 85. Nr. 86.

Gera. Großbreitenbach. (1770.)



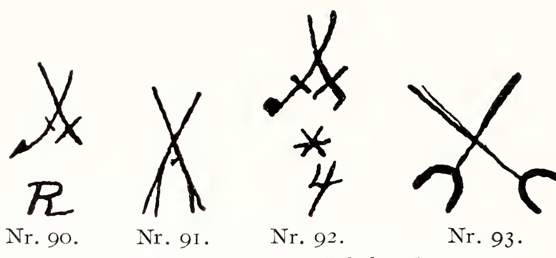
Nr. 87. Nr. 88.

Limbach, S.-M. (1760.)

*) Demmin schreibt die Marken Nr. 79 und 80 Anspach i. Th. zu.



Nr. 89.
Nymphenburg. (Ende 18. Jahrhundert.)



Nr. 90. Nr. 91. Nr. 92. Nr. 93.
Rudolstadt. (18. Jahrhundert.)



Nr. 94. Nr. 95.
Straßburg i. E. (1770—1800.)

b) **Deutsche Marken der Gegenwart.**



Nr. 96.	Nr. 97.	Nr. 98.	Nr. 99.	Nr. 100.
Brenner u. Liebmann in Schney b. Lichtenfels.	P. Donath in Tiefenfurt.	Dornheim, Koch u. Fischer, Gräfenroda.	Fr. Chr. Greiner u. Söhne, Rauenstein.	H. Schmidt in Freiwaldau.

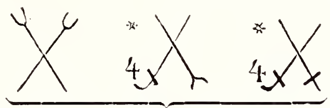




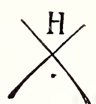




Nr. 101.	Nr. 102.	Nr. 103.	Nr. 104.
Frdr. Kästner, Oberhohndorf.	Osc. Schaller u. Co., Schwarzenberg.	Gebr. Schonau, Hüttensteinach.	Carl Thieme Potschappel.



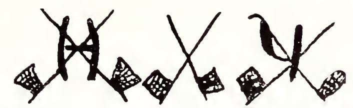
Nr. 105.
Volkstedter Porz.-Fabrik, Volkstedt.



Nr. 106.
Hirsch, Dresden.

c) **Ältere ausländische Marken.**

1. Französische.



Nr. 107. Nr. 108. Nr. 109.
Vincennes. (18. Jahrhundert.)



Nr. 110.
Paris, Faubourg St. Antoine. (1773.) V. Dubois.





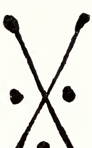
Nr. 111. Nr. 112.
Paris, Rue Fontaine au Roi. (1873.) M. Locré.





Nr. 113. Nr. 114.
Paris, La Courtille. (1772.)

II. Holländische.



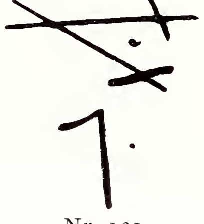
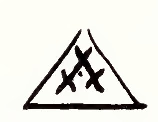

Nr. 115. Nr. 116.

Weesp b. Amsterdam. (1764—1771.)

III. Englische.





Nr. 117. Nr. 118. Nr. 119. Nr. 120. Nr. 121. Nr. 122.

Bristol. (18. Jahrhundert.)



Nr. 123.

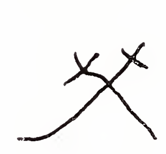
Caughley. (18. Jahrhundert.) Frittenporzellan.



Nr. 124.

Derby. (18. Jahrhundert.)

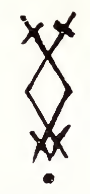



Nr. 125. Nr. 126. Nr. 127. Nr. 128.

Worcester. (18. Jahrhundert.)

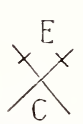
d) Ausländische Marken der Gegenwart.
Französische.



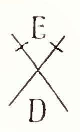
Nr. 129.
Tinet, Montreuil.



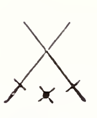
Nr. 130.
Arnold Rub-Leprince Paris.



Nr. 131.
Bourdois et Bloch, Paris.



Nr. 132.
Desjardins Choisy-le-Roi bei Paris.



Nr. 133.
Sluizer, Fontainebleau bei Paris.

Die Liste der Marken, die den Meißner Schwertern ähnlich waren, dürfte mit dieser Aufzählung so gut wie erschöpft sein. Zwar enthalten die Akten der Meißner Fabrik, die im Dresdner Hauptstaatsarchiv liegen, Klagen z. B. von dem Direktor Kommerzienrat Helbig (aus dem Jahre 1762) und von Marcolini (aus dem Jahre 1782) darüber, daß die Wiener Fabrik und die Fabrik in Kloster Veilsdorf die Kurschwerter als Schutzmarken benutzten, aber ich habe bisher keine Stücke beider Fabriken gesehen, welche eine Marke tragen, die der Meißner Schwertermarke ähnlich ist.

Außer den bisher beschriebenen findet man unter den Marken Meißens noch zwei andere charakteristische Zeichen, den Namenszug des Königs A[ugustus] R[ex] und den Merkur- oder Schlangenstab.

Von dem ersteren sind die folgenden Zeichnungen bekannt geworden:



Nr. 134.



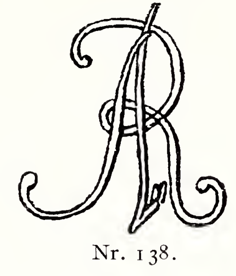
Nr. 135.



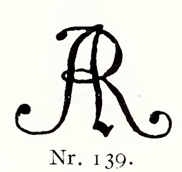
Nr. 136.



Nr. 137.



Nr. 138.



Nr. 139.

Es ist, obwohl in den Besitzständen des früheren Sächsischen Königshauses an Meißner Porzellan aus der Zeit Augusts des Starken und Augusts III. — nur unter diesen beiden Herrschern wurde die *AR*-Marke angewendet — sich nur eine relativ geringe Anzahl von Stücken befindet, welche mit dieser Marke bezeichnet sind, ganz zweifellos, daß sie ausschließlich für Porzellangeschirr und Porzellangegenstände bestimmt war, die entweder dem eigenen Gebrauch der Fürsten dienten oder zu Geschenkzwecken verwendet wurden. Diese Vermutung ist zuerst von dem Geh. Rate Dr. W. v. Seidlitz-Dresden ausgesprochen*), dann aber von K. Lüders als nicht haltbar bezeichnet**) worden. Neuerdings hat Berling die Seidlitzsche Auffassung bestätigt. Dem letzteren Forscher ist es gelungen, die Seidlitzsche Annahme durch Beweise zu stützen, durch Nachweisungen, die sich in den im Sächsischen Hauptstaatsarchiv zu Dresden aufbewahrten Akten der Meißner Porzellanmanufaktur befinden. Ich schließe mich der Seidlitz-Berlingschen Auffassung an. Es erscheint sehr glaubhaft, was Berling auf den Lüdersschen Einwand, wenn es wahr wäre, daß die Augustus-Rex-Marke die von Seidlitz angenommene Bedeutung gehabt habe, so müsse man entschlossen gewesen sein, „jedes nicht tadellos aus dem Feuer kommende Stück zu zerschlagen, wozu man damals wenig geneigt gewesen sein wird, weil die Fabrikation viel schwieriger war als heute", entgegnet, nämlich dieses: „daß die Fabrikleitung damals nicht allzu heikel war. Sie ließ manches leicht

*) Vgl. Jahrbuch d. Königl. Preußischen Kunstsammlungen 1893, S. 137.
**) Ebenda, S. 226.

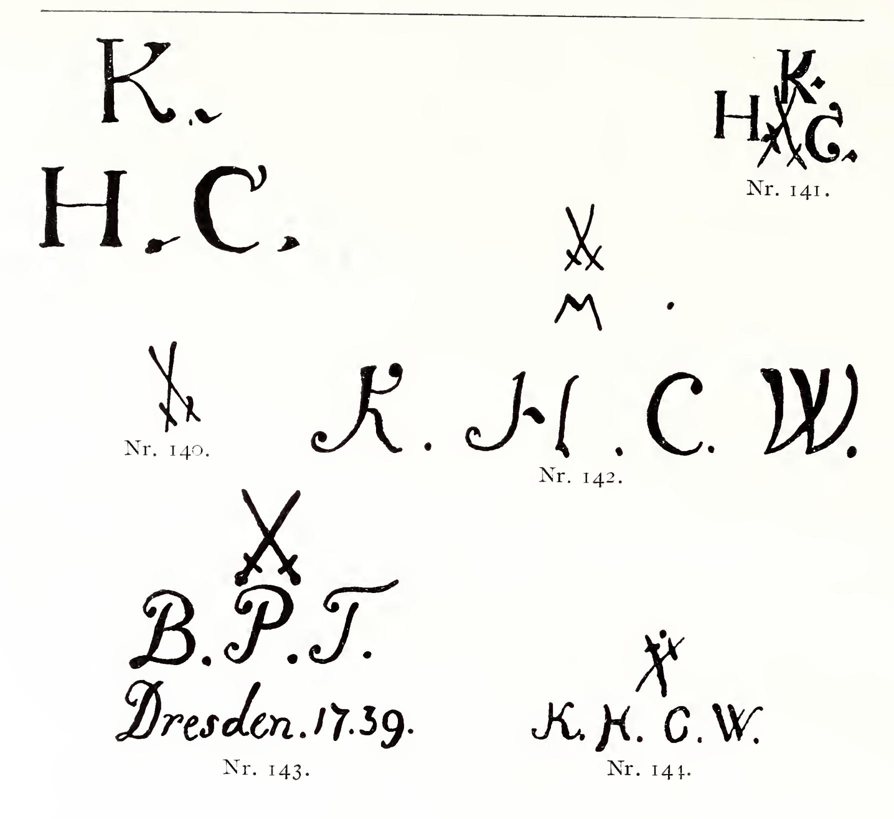
verbogene oder gerissene Stück, das man heute zum Ausschuß rechnen würde, für gut gelten. Dann zerschlug sie aber mit *AR* bezeichnete Stücke, die sie für untauglich zur Bemalung hielt, nicht ohne weiteres, sondern behandelte sie wie die übrige Ausschußware.“ Berling kennt im Privatbesitze befindliche unbemalte Meißner Porzellane, die unter der Glasur blau die *AR*-Marke tragen.

Daß die *AR*-Marke auch nach Augusts des Starken Tode noch angewendet wurde, wenn auch nicht lange mehr (es ist ein Irrtum Falkes*), eine mit der *AR*-Marke gezeichnete Deckelvase mit violettem Fond in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu setzen; sie gehört spätestens in die Zeit 1735—1740), folgert Berling aus einem Hinweise, den ihm der frühere Direktor des Grünen Gewölbes, des Münzkabinetts und der Porzellansammlung zu Dresden, der verstorbene Geh. Hofrat Dr. Erbstein gegeben hat. Es handelt sich dabei um eine im Schlosse Wilhelmstal bei Cassel befindliche, mit der *AR*-Marke und dem kurhessischen Wappen bemalte Vase, wahrscheinlich ein Geschenk des sächsischen an den hessischen Kurfürsten. Das Wappen zeigt in seinen Schildteilen die Wappen von Hanau, Reineck und Münzenberg, Herrschaften, die erst im Jahre 1736 an Kurhessen fielen. Vor dieser Zeit kann also die Vase nicht bemalt worden sein, woraus in der Tat gefolgert werden kann, daß das *AR*-Zeichen auch noch unter August III. in Meißen dann und wann verwendet wurde.

Da hier von Markenbezeichnungen die Rede ist, die der Kurfürst und König speziell für sich bestimmt hatte, so mögen zugleich die Zeichen erwähnt sein, mit denen hin und wieder Geschirre bezeichnet worden sind, die im übrigen die Schwertermarke tragen. Sie sind nicht häufig zu finden, kommen aber doch auch im Handel da und dort noch vor, sodaß der Sammler Grund hat, ihre Bedeutung zu kennen.

Es sind die folgenden:

*) Vgl. Prof. Dr. v. Falke, Katalog zu der Sammlung von Alt-Meißner Porzellan des Rentners C. H. Fischer-Dresden. Cöln 1906.



Nr. 140. Nr. 141. Nr. 142. Nr. 143. Nr. 144.

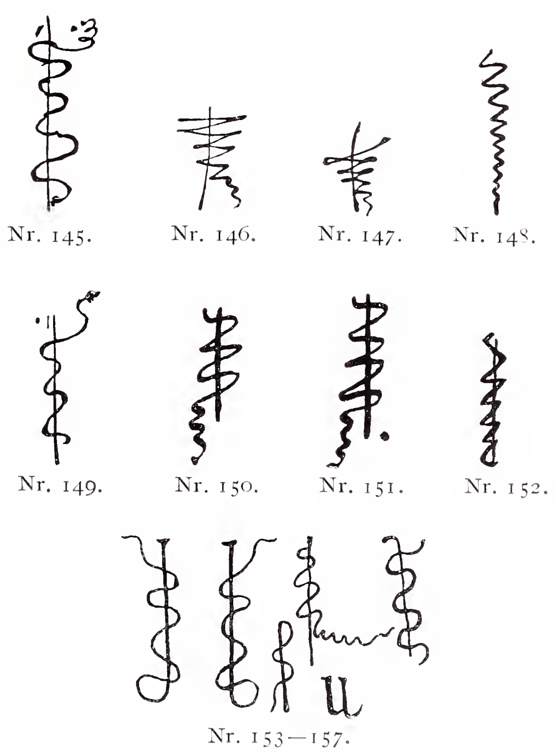
Die so bezeichneten Geschirre entstammen sächsischen Hofservicen*). Diese wurden zuweilen, nicht immer, mit in Purpurfarbe über Glasur gemalten Bezeichnungen wie den folgenden versehen: K(önigliche) H(of) C(onditorei); K(önigliche) H(of) C(onditorei) W(arschau); K(önigliche) H(of) K(üche); K(önigliche) H(of) K(üche) W(arschau); K(önigliche) C(hurfürstliche) P(illnitzer) C(onditorei). Stücke aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (von etwa 1763

---

*) Ursprünglich waren am Sächsischen Hofe das rote Drachen-, das gelbe Tiger- und ein Wappenservice in Gebrauch; seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kamen zu diesen drei nach und nach noch die folgenden: Das grüne Watteau-Service, ein Service mit Ozierrand, das Neubrandensteinservice, ein Louis Seize-Service mit Mosaikrand und eines mit umwundenem Stab.

bis 1806, nach Berling) tragen folgende Bezeichnungen: C(hurfürstliche) H(of) K(üche) und C(hurfürstliche) P(illnitzer) C(onditorei). Die mit blauer Unterglasurfarbe bemalten Stücke tragen auch diese Bezeichnungen in blauer Farbe unter der Glasur. Für die Marke Nr. 143, die Jaennicke angibt, habe ich keine Erklärung.

Eine andere Meißner Fabrikmarke, die eine Zeitlang neben der Schwertermarke verwendet wurde, war der Merkur-, richtiger Schlangenstab. Denn der Caduceus des Merkur (das Kerykeion des Hermes) ist ein von zwei Schlangen umwundener, oft geflügelter Stab; von einer Schlange umwunden ist der Stab des Asklepios, das Symbol der Heilkunde. Diese letztere Zeichnung hat die Stabmarke der Meißner Manufaktur; man begegnet ihr in folgenden Spielarten:

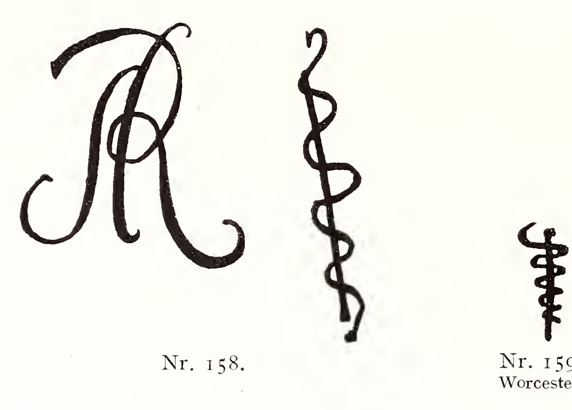


Nr. 145. Nr. 146. Nr. 147. Nr. 148.

Nr. 149. Nr. 150. Nr. 151. Nr. 152.

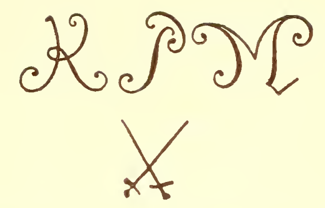
Nr. 153—157.

Da diese Marke sehr früh vorkommt (Grässe gibt, allerdings ziemlich willkürlich, für die Zeichnungen Nr. 153—157 die Jahre 1717 bis 1720 als Anwendungszeit an), so ist es schon möglich, daß mit ihr eine Anspielung beabsichtigt war auf den Beruf, von dem (der Apothekerlehrling) Böttger zur Porzellanbereitung herkam. Denn es ist kaum anzunehmen, daß man in Meißen den Merkur- mit dem Aeskulapstab verwechselte. Anders allerdings liegt die Sache, wenn dieses Stabzeichen in Meißen auf Anregung von auswärtigen Abnehmern von Waren der Manufaktur eingeführt wurde. Unter diesen befand sich seit dem Jahre 1732 auch der türkische Kaufmann Manasses Athanas, der u. a. große Posten von sogenannten „Türkencöpgen" von dem Meißner Werke bezog. Seiner Bitte, die Geschirre, die für ihn angefertigt wurden, nicht mit der Schwertermarke zu zeichnen, scheint man gewillfahrtet und sie mit dem Stabzeichen Nr. 151 versehen zu haben. Konsequent verfahren worden ist hierbei so wenig wie



Nr. 158. Nr. 159. Worcester.

in der Frühzeit Meißens in vielen anderen Dingen. Die Stabmarken Nr. 145, 147 und 149 tragen Stücke, welche nicht für den türkischen Handel bestimmt waren; in Dresdner Privatbesitz befindet sich ein Meißner Porzellanstück, das als Marke eine Verbindung von dem *AR*-Zeichen mit dem Stabzeichen (vgl. Nr. 158) hat. Sicher ist, daß das Stabzeichen auch bei Stücken Meißens, die für den deutschen Handel bestimmt waren, angewendet wurde. Es läßt



In Gebrauch gewesen von etwa 1723-1730.



In Gebrauch seit etwa 1725 (seit 1740 ausschliesslich).



In Gebrauch gewesen von etwa 1725-1740.



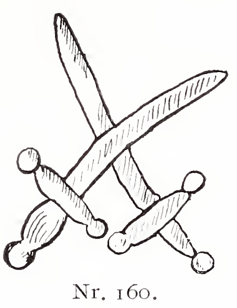
In Gebrauch gewesen von etwa 1727-1735.

DIE VIER CHARAKTERISTISCHEN MARKEN MEISSENS.



sich, was bei dieser Feststellung ausgesprochen sein möge, folgende allgemeine Zeitenfolge für die Anwendung der bisher besprochenen Marken Meißens aufstellen: Die K P M-Marke wurde von 1723—1730 gebraucht, die Schwerter seit 1725 (seit 1740 ausschließlich), die *AR*-Marke von 1725—1740, die Stabmarke von 1727 bis 1735 (vgl. Tafel XXVII).

Die Stabmarke wurde übrigens auch, wie die Schwertermarke, von anderen Fabriken nachgeahmt; die Marke Nr. 159, auf Worcester Frittenporzellan des 18. Jahrhunderts befindlich, ist ganz augenscheinlich eine unmittelbare Nachbildung der Meißner Stabmarke. Denn die mit ihr bezeichneten Stücke des englischen Fabrikats sind in Formen wie Dekor den Meißner Porzellanen sehr ähnlich.



Nr. 160.

Ein Zeichen, das sich an zwei Figurenstücken in der Porzellansammlung zu Dresden und an einem Stück im Residenzschlosse zu Dresden findet, ist das in Nr. 160 abgebildete, das farblos dem Porzellan eingepreßt ist. Die blauen Schwerter befinden sich, unabhängig von ihm, am Boden. Allgemeinere Bedeutung hat dieses Zeichen nicht erlangt; es scheint ein Versuchszeichen zu sein, das nur ein paar Mal auf Stücken des Kurfürstlichen Privatbesitzes angewendet wurde.

Ein anderes sehr seltenes Meißner Zeichen ist das in der Abbildung Nr. 161 wiedergegebene. Mir ist es noch nicht auf Meißner Porzellanstücken begegnet. Berling hat es auf einer im Besitze des Kunstgewerbemuseums zu Dresden befindlichen Dose mit dem Relief-porträt der Kaiserin Anna Iwanowna von Rußland auf der Deckelaußenseite gesehen. Die Marke wurde nach derselben Quelle nur ganz selten auf plastisch verzierten Stücken angewendet.

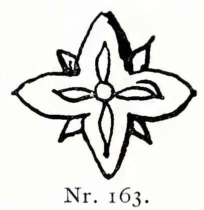
MEISSEN

Nr. 161.

Am Schlusse dieser Darstellung der Meißner Fabrik(Schutz-)marken mögen noch drei Zeichnungen ihren Platz finden, die von Grässe als alte Meißner Marken angeführt werden. Ich habe mit ihnen bezeichnete Stücke noch nicht gesehen. Die drei Marken sind die folgenden:



Nr. 162.



Nr. 163.

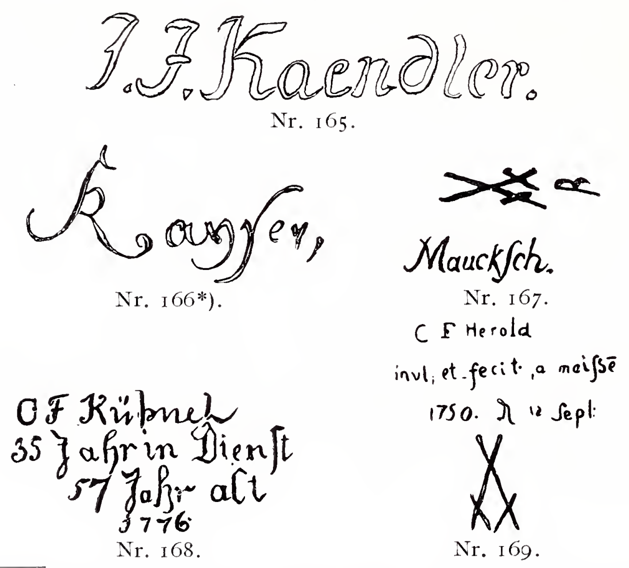


Nr. 164.

Unabhängig von den im Vorstehenden geschilderten Fabrik- und Schutzmarken findet man auf der Mehrzahl der Meißner Geschirr- und Figuren- usw. Porzellane teils plastische, teils gemalte Zeichen, Buchstaben, Ziffern, Namenszüge. Sie stellen die schon erwähnten

Künstler (Arbeits-) marken

dar, die von Modelleuren, Formern und Malern nicht angewendet wurden, um dem Käufer gegenüber das Gebilde als Werk eines bestimmten Künstlers zu charakterisieren, sondern die dazu dienten, der Fabrikleitung gegenüber das Obligo des Verfertigers zu wahren. Nur in wenigen Fällen wurde von dieser Regel abgewichen; zu diesen gehören die in den Nrn. 165—169 abgebildeten Zeichen.



Nr. 165.

Nr. 166*).

Nr. 167.

Nr. 168.

Nr. 169.

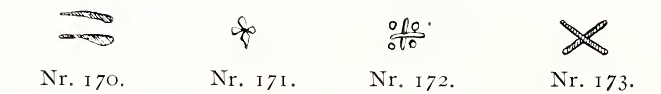
*) Ein Modelleur Kayser wird in den Akten der Meißner Porzellanmanufaktur nirgends erwähnt; möglicherweise handelt es sich hier (von seiten Otto

Die Marken Nr. 165 und 166 sind plastische; Nr. 165 befindet sich eingeritzt auf der Rückseite einer Gruppe („Triumphzug der Galathea“), die im Besitze des Kunstgewerbemuseums zu Dresden ist; Nr. 166 ist eingeritzt auf die Bodenfläche einer Dudelsackpfeiferfigur, die sich bis zum Jahre 1906 im Besitze des Dresdner Sammlers C. H. Fischer befand (vgl. die Fußnote auf der vorigen Seite). Die Marken Nr. 167—169 sind farbig aufgemalte; Nr. 167 (auf der Bodenfläche einer Tasse befindlich) gebührt dem „Bataillen-, Jagd-, Vieh- und Landschaftsmaler I. Klasse“ Joh. C. Mauckscb, Nr. 168 (auf einem Stück der Sammlung Bohn in Twickenham) dem Jagd- und Bataillenmaler Chr. Friedrich Kühnel, Nr. 169 (ebenfalls auf einem Stücke, einer prachtvollen Tasse, der Sammlung Bohn) dem Figuren- und Landschaftsmaler Christian Friedrich Herold (nicht zu verwechseln mit Johann Gregor Höroldt). Auch von diesem letzteren ist übrigens ein von ihm selbst gezeichnetes Stück bekannt geworden (Berling), eine große becherförmige Vase mit gelbem Fond und schwarzer japanisierender Malerei; sie befindet sich im Residenzschlosse zu Dresden und trägt neben der (blau unter der Glasur) eingebrannten *AR*-Marke die rot über der Glasur angebrachte Inschrift: „Johann Gregorius Höroldt. inven: Meissen d. 22. Janu. anno 1727“. Auch von dem Blumenmaler Joh. Ehrenfried Stadler (auch Stadtler geschrieben) findet man Porzellanstücke, die er mit seinem Namen gezeichnet hat.

Im allgemeinen aber war es wie gesagt in Meißen nicht üblich und ist es auch heute noch nicht, Künstlermarken anzuwenden. Die plastischen Zeichen, die man daher in die Porzellanstücke der ältesten Zeit eingeritzt, die Ziffern, die man seit dem Jahre 1731 bis heute in die Bodenfläche der Stücke eingepreßt sieht, sind lediglich Arbeitermarken, dazu bestimmt, den Urheber des betreffenden Stückes für die Fabrikleitung zu kennzeichnen. Ähnlich verhält es sich mit den auf-

v. Falkes, der den Katalog der C. H. Fischerschen Sammlung bearbeitet hat und in ihm besonders auf diesen neuentdeckten Meißner Modelleur hinweist) um Verwechslung einer Arbeit aus einer anderen Manufaktur des 18. Jahrhunderts mit einer solchen der Meißner Fabrik.

gemalten Zeichen, Buchstaben und Ziffern. Unter den eingeritzten und eingepreßten Zeichen begegnet man den folgenden:

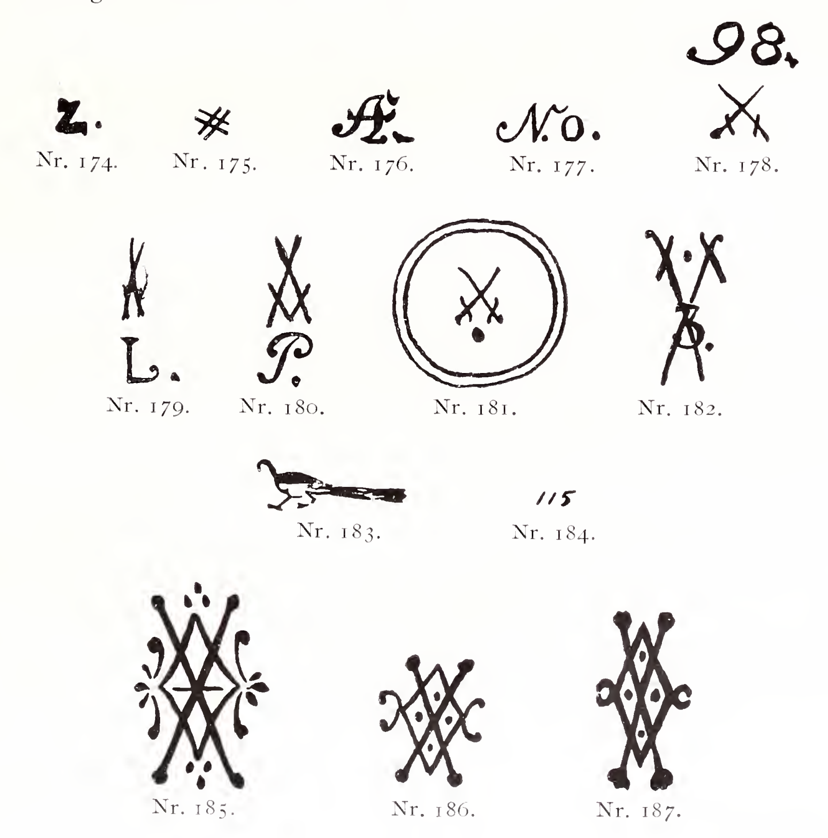


Nr. 170. Nr. 171. Nr. 172. Nr. 173.

Diese Zeichen, die ältesten ihrer Art, dienten dazu, den Verfertiger eines schlecht gedrehten Gefäßes oder einer nicht mit der notwendigen Sorgfalt geformten Figur zu ermitteln, wenn diese oder jenes im Brande mißrieten. In einem vereinzelten Falle dienten diese unscheinbaren plastischen Zeichen auch dazu, bestimmte, für Händler angefertigte Porzellane zu kennzeichnen. Er betraf den Pariser Kaufmann Rudolf Lemaire, der seit dem Jahre 1729 in reger Verbindung mit der Meißner Fabrik stand. Da man ihm nicht traute, weil seine Geschäftsgebahrung der Manufaktur gegenüber nicht immer einwandfrei war, so versah man die ihm gelieferten Porzellane mit einem der angegebenen unscheinbaren plastischen Zeichen. Als dies geschah (etwa 1730), waren diese Zeichen schon nicht mehr Arbeiterkontrollmarken. Sie sind nur auf Porzellanstücken zu finden, die bis zu Ende der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden. Seit dem Jahre 1731, seit der von Gottlob Kirchner vollzogenen Einführung eines Modellbuches, in das alle neugeschaffenen Modelle verzeichnet wurden, traten Ziffern an die Stelle der früheren Zeichnungen, später in Verbindung mit Buchstaben, z. B. B 34 oder L 56, eine Einrichtung, die bis heute in Kraft geblieben ist.

Unter den farbigen Meißner Arbeitermarken findet man aus älterer Zeit solche in Gold über Glasur und Blau unter Glasur (Buchstaben, Zeichen, Zahlen), aus neuerer Zeit solche in anderen Farben, Purpur, Eisenrot und Grün (in Zahlen). Über die Bedeutung der älteren, namentlich der Goldmarken, ist viel vermutet und behauptet worden, ohne daß aktenmäßige Nachweise hierfür bisher möglich gewesen wären. Die Annahme Berlings, daß diese Goldmarken nichts anderes als eine Art von Kontrolle für denjenigen dargestellt haben, dem in Meißen der Goldverbrauch unterstand, scheint die meiste

Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Diese Marken, vorzugsweise auf Tassen, Kannen, Teedosen und Zuckerdosen, die in den Jahren 1718—1735 angefertigt wurden, befindlich, wurden entweder als einzige Markenbezeichnung oder in Verbindung mit anderen, dem KPM-Zeichen (bei Teekannen und Zuckerdosen) und der Schwertermarke über und unter Glasur aufgemalt. Auf Stücken mit der *AR*- und der Stabmarke findet man (nach Berling) die Goldmarken nicht. Die Marken Nr. 185—187 werden gemeinhin als Koselmarken bezeichnet, d. h. als Spezialzeichen des Porzellans, das für die Geliebte Augusts des Starken, die Gräfin Kosel, angefertigt wurde. Bestimmte Nachweisungen hierüber bestehen bisher nicht.



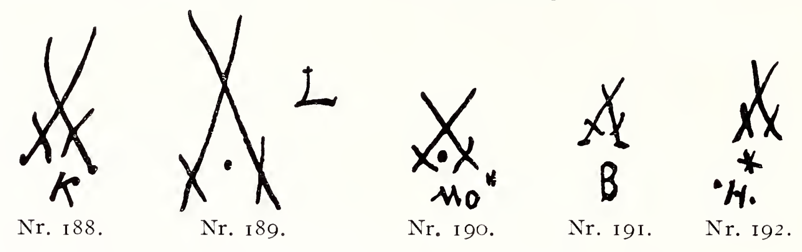
Nr. 174. Nr. 175. Nr. 176. Nr. 177. Nr. 178.

Nr. 179. Nr. 180. Nr. 181. Nr. 182.

Nr. 183. Nr. 184.

Nr. 185. Nr. 186. Nr. 187.

Auch bei den blauen Schwertermarken findet man außer den schon besprochenen Punkt- und Sternbezeichnungen noch Buchstaben- und Ziffernzeichen. Berling hat die folgenden aufgefunden:



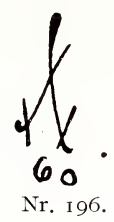
Nr. 188. Nr. 189. Nr. 190. Nr. 191. Nr. 192.

Ferner gibt Grässe drei derartige Zeichen an; es sind diese:



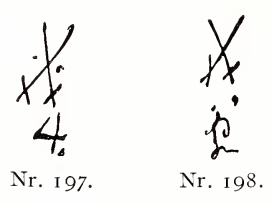
Nr. 193. Nr. 194. Nr. 195.

Ich besitze ein Teekännchen, das die folgende Marke trägt:



Nr. 196.

In der Fischerschen Sammlung endlich befanden sich zwei Porzellanstücke mit folgenden Marken:



Nr. 197. Nr. 198.

Im allgemeinen scheinen die mit der Schwertermarke verbundenen Zeichen Merkmale für den Schwertermaler gewesen zu sein, die ihn darüber belehrten, bei dem wievielten Hundert seiner Arbeit er

sich befand. Von den Buchstabenzeichen mag sich dies und jenes auf den Maler beziehen, jedoch nur auf den Unterglasurmaler. Wenn z. B. bei den frühesten sogenannten Zwiebelmustertellern unter den Schwertern ein K steht (vgl. Nr. 188), so ist dies nach Berling auf den Blaumaler Johann David Kretzschmar zurückzuführen. K auf Stücken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts würde auf den Vorsteher der Blaumaler Kolmberger (Colmberger) schließen lassen, E auf Eggebrecht L (vgl. Nr. 189) auf Lindner, Mö (vgl. Nr. 190) auf Möbius, B (vgl. Nr. 191) auf Berger, H (vgl. Nr. 192) auf Hammer (nach Berling).

Findet man in Überglasurfarben Buchstaben auf die Bodenfläche aufgemalt, so deutet das in der Regel den Anfangsbuchstaben des Malernamens an.

VIII.

Anmerkungen.

Anmerkung 1.

Johann Friedrich Böttger wurde am 4. Februar 1682 zu Schleiz als Sohn des fürstlich reußischen Münzwardeins und Münzmeisters Johann Adam Böttger geboren. Seine Schuljahre verlebte er in Magdeburg, wohin Böttgers Vater bald nach der Geburt des Sohnes verzogen war. Nach ihres Gatten Tode heiratete Böttgers Mutter den Königl. Preußischen Stadtmajor und Ingenieur Tiemann, der dem aufgeweckten Knaben eine gute Erziehung gab. Mit 14 Jahren kam er nach Berlin, um dort die Apothekerkunst zu erlernen. Da er ein anstelliger, geschickter und fleißiger Mensch war, so wurde er bereits im 16. Lebensjahre von seinem Lehrherrn, dem Apotheker Zorn, zum Gehilfen erklärt. Schon als Lehrling hatte sich Böttger mit alchimistischen Künsten beschäftigt, zu denen übrigens — nach Engelhardt — auch sein Vater hingeneigt haben soll. Die Gerüchte hierüber drangen schließlich bis zu den Ohren des Königs Friedrich I. von Preußen, der den Wunsch aussprach, Proben der Böttgerschen Kunst zu sehen. Da Böttger dieser Befehl unbequem war, entwich er nach Wittenberg, das damals kursächsisch war, angeblich um dort Medizin zu studieren. Da er auch hierhin von Preußen verfolgt wurde, stellte er sich — und damit erlitt er dasselbe Schicksal, dem er durch seine Flucht aus Berlin hatte entgehen wollen — unter den Schutz Augusts des Starken. Dieser ließ ihn im Dezember 1701 nach Dresden bringen. Böttger wurde hier zunächst in dem alten Adeptenlaboratorium des Königl. Schlosses, im sog. Goldhause, untergebracht, später im Palais des Statthalters Fürsten Anton Egon von Fürstenberg. Seine Aufgabe war, unedle Metalle in edle umzuwandeln. Der Dr. Nehmitz wurde ihm als Gehilfe und zur Aufsicht beigegeben. Im Jahre 1703 machte Böttger einen mißglückten Fluchtversuch. Bei dem Einfalle der Schweden im sog. Nordischen Kriege in Sachsen wurde Böttger nebst seinen drei Laboratoriumsgehilfen im Oktober 1706 zu seiner eigenen Sicherheit auf die Festung Königstein gebracht. Nachdem die Schweden Sachsen wieder geräumt hatten, ließ der

König Böttger nach Dresden zurückbringen und überwies ihm auf der Venusbastei, der heutigen Brühlschen Terrasse, ein Laboratorium, das nach und nach die Gestalt einer kleinen Fabrik annahm. Hier hat Böttger, der nur hie und da einmal nach Meißen, und zwar immer nur in Begleitung, in die dort im Jahre 1710 eingerichtete Porzellanmanufaktur kam, bis zu seinem frühen, am 13. März 1719 erfolgten Tode gearbeitet.

In der gesamten älteren Literatur über Böttger erscheint das Charakterbild dieses Mannes in wenig günstigem Lichte. Man erkennt nur seine chemischen Fähigkeiten und die durch sie erzielten Erfolge an, hält aber fest an der Überzeugung, daß er ein Mensch von sehr minderwertiger Moral, ein Trinker, Spieler usw. war. Die neuere Forschung teilt die ungünstigen Urteile über Böttger nicht mehr in vollem Maße, weil sie — aus inzwischen aufgefundenem neuen Aktenmaterial — die Überzeugung gewonnen hat, daß er nicht nur voll starker Begabung, sondern auch voll regen Arbeitseifers den Problemen seine Tätigkeit widmete, zu deren Lösung er vor allem durch Tschirnhaus angeregt worden war. Die Stadt Meißen hat ihm im Jahre 1891 eine Bronzebüste errichtet.

Anmerkung 2.

Böttger schrieb im Jahre 1697 an seine Mutter, daß er nun „*zum dritten Male Gold gemacht habe, daß er sie dereinst steinreich machen werde*“.

Anmerkung 3.

Ehrenfried Walter v. Tschirnhaus wurde als Sohn des kursächsischen Rates Christoph v. Tschirnhaus am 10. April 1651 in Kieslingswalde in der Oberlausitz geboren. Zuerst von Hauslehrern, später auf dem Gymnasium zu Görlitz für die Universität vorgebildet, studierte er in Leyden Mathematik und Physik und erweiterte seinen Gesichtskreis durch Reisen in Holland und nach Frankreich, England und Italien. Er war ein ernster, von seiner Zeit hochgeschätzter, mit Leibniz enge befreundeter Gelehrter, der, allen geheimen, alchimistischen Künsten abhold, nicht nur eifrig bemüht war, die Wissenschaft zu heben, sondern auch der vaterländischen Industrie zu nützen. Eine Zeitlang scheint ihn, wie Dr. Heintze in einem Vortrage mitteilte, den er im November 1906 vor dem Verein Deutscher Chemiker in Dresden gehalten hat, der König mit einer Art von mineralogisch-geologischer Landesaufnahme beauftragt zu haben; Tschirnhaus bereiste das Land in allen seinen Teilen und brachte von diesen Reisen zahlreiche Mineralien mit. Besonders suchte er nach Fundorten von Edelsteinen aller Art; die Verzeichnisse dieser Fundorte sind noch vorhanden. Im Jahre 1682 wurde Tschirnhaus zum Mitgliede der Akademie der Wissenschaften zu Paris ernannt; er war kursächsischer und königl. polnischer Rat. Er starb am 11. Oktober 1708 zu Dresden.

Anmerkung 4.

Seine Beschäftigung mit der Optik hatte Tschirnhaus in Beziehung zur Glasfabrikation gebracht, die ihn so fesselte, daß er drei Glashütten (in Dresden, Pretzsch und Glücksburg) und später noch eine Mühle zur Herstellung von Brennspiegeln errichtete. Die Vervollkommnung dieses Instrumentes wird als sein wissenschaftliches Hauptverdienst bezeichnet. Er war der erste, dem es gelang, zunächst aus Kupferplatten, später aus Glas Brennspiegel bis zu 1,9 m Durchmesser und 1,26 m Brennweite herzustellen, mit denen er Silberschmelzhitze erzielen konnte.

Anmerkung 5.

Nach den Aufschlüssen, die auf Grund eigener Untersuchungen und Prüfung von vorhandenem Aktenmaterial Dr. Heintze in Meißen auf der Hauptversammlung des Sächsischen Ingenieur- und Architekten-Vereins im Jahre 1898 gegeben hat, setzte sich diese rote Steinzeugmasse aus „etwa 88% rotem Bol, roter Nürnberger Erde, Borner Erde von Berggießhübel, später rotem Ton aus Okrilla, mit 12% geschlemmtem Lehm vermischt“ zusammen. Diese Masse wurde in hohem Feuer so lange gebrannt, bis ihr Scherben nicht mehr porös und saugend, sondern geschlossen, wie der Scherben des weißen Porzellans wurde und wie dieser einen glatten, pelluziden Bruch erhielt. Allerdings war, was eine charakteristische Eigenschaft des echten Porzellans ist, der Scherben dieses Steinzeugs noch nicht durchscheinend. Bei der Schaffung des roten Steinzeugs hat man sowohl an eine Nachbildung des sog. „ostindianischen Steinzeugs“ gedacht als auch an die rote terra sigillata, wie sie noch heute, mit Gold- und Silbermontierung versehen, aus dem Orient zu uns kommt.

Anmerkung 6.

Ein im Hauptstaatsarchiv zu Dresden aufbewahrtes, nach Berling wahrscheinlich um 1730 entstandenes Aktenstück gibt Aufschluß über die zuerst verwendeten Rohstoffe. Von der Beschaffenheit der Porzellanerden wird in diesem Aktenstücke folgendes gesagt: „*Die Schnorrsche* (eine Kaolinart, die in der Grube des Hammerschmiedes Schnorr zu Aue im Vogtland gewonnen und, ehe sie von Böttger zur Porzellanbereitung verwendet wurde, zur Herstellung von Perückenpuder benutzt worden war) *ohnweit Schneeberg bey der Aue und die Bockauer bleibt wohl die beste, und die dieser bey kömmt, findet man bey Raschau ohnweit Schwarzenberg, doch gibt es auch eine nicht unverdienliche Erdte zu Geyer, Zschopau ingl. Schlesien und andernorts.*“ Bei der Bezeichnung der übrigen Stoffe, die zur Herstellung der Porzellanmasse be-

nutzt wurden, heißt es dann weiter: „*Man kan in proportione Compositiones changiren, will man aber auf ein gewisses pondus fußen, so empfiehlt sich das nachfolgende Rezept:*

„*1. Schnorrsche Erdte 4 Theile; 2. Colditzer Thon 2 Theile; 3. zarter Kiessel 1½ Theile; 4. Alabaster 1½ Theile.*“

Der Ton wurde, wie Berling annimmt, wohl mit verwendet, um die Plastizität der Masse zu vermehren. „*So aber die principal Materie nicht zu mager ist, brauchet man keines Zusatzes. Wie denn auch die Masse, so in der proportion etwas versehen worden, etwas gelblich ausfällt.*“ Von der Verwendung des Kiesels erwartete man, daß die gewonnene Masse die Glasur leichter annehme, Alabaster benutzte man als Flußmittel, um dem Porzellan Durchsichtigkeit zu geben.

Auch für die Glasur gibt das Aktenstück Rezepte an, obwohl hier, wie Berling mitteilt, betont wird, daß man viele Versuche machen, und daß insbesondere die Glasur der betreffenden Masse angepaßt werden müsse. Glasurrezepte aus Böttgerscher Zeit sind folgende:

100 Pfd. Kiessel
10 Pfd. Colditzer Thon
20 Pfd. abgerauchter Borax

Zinnglasuren:

100 Pfd. Kiessel
20 Pfd. Zinnasche
30 Pfd. Aliceli
10 Pfd. Salis comm. (Kochsalz)
4 oder 3 Pfd. Borax der abgeraucht.
100 Pfd. Kiessel
30 Pfd. Kreydte
5 Pfd. Thon
10 Pfd. Ciner ♃ vis (Zinnasche)
30 Pfd. Potasche
10 Pfd. Salis comm.
3 Pfd. Borax.

Es würde zu weit führen, heute übrigens für den Leser auch nur von geringem Interesse sein, das Verfahren zu schildern, nach dem Böttger seine Porzellane herstellte; dagegen wird es willkommen sein, zu wissen, wie heute in Meißen das Porzellan erzeugt wird. Vorweg darf bemerkt werden, daß die Masse des Meißner Porzellans noch heute dieselben vorzüglichen, von Sammlern so außerordentlich geschätzten Eigenschaften besitzt wie im 18. Jahrhundert; sie besteht aus der feuerbeständigen Porzellanerde (Kaolin), versetzt mit feuerflüssigem Feldspat, und ist mit einer harten, nur leicht

deckenden Glasur überzogen, die ebenfalls aus Kaolin unter Zusatz von Flußmitteln besteht, welche nur in höchster Weißglut schmelzen. Der Kaolin, also die eigentliche Porzellanerde Meißens, der aus Seilitz, einem 7 km elbabwärts von Meißen gelegenen Dorfe, bezogen wird, ist ein sehr reiner Ton, der durch die Zersetzung tonerdehaltiger Silikate, vorzugsweise aus Feldspatgesteinen, entstanden ist; er ist sehr weich, zerreibbar, von gelblichweißer Farbe, die beim Brennen sich in ein blinkendes Weiß verwandelt. Mit Wasser angerührt, wird die Porzellanerde plastisch und läßt sich jede Form geben; vor dem Lötrohr wie im Ofenfeuer ist sie unschmelzbar; Säuren mit Ausnahme der Schwefelsäure greifen sie wenig an. Im rohen Zustande ist die Porzellanerde mit Quarz, Sand und Trümmerstücken des Muttergesteins durchsetzt, die durch einen sehr sinnreichen Schlämmprozeß von ihr abgeschieden werden. Den so gewonnenen Kaolinschlamm, vorläufig noch in stark überschüssigem Wasser verteilt, leitet man in große Behälter, wo er sich langsam zu Boden senkt, sodaß Wasser abgezogen werden kann. Der zurückbleibende Schlamm stellt nunmehr Porzellanerde in nahezu chemisch reinem Zustande dar. Im weiteren Verlaufe des Zubereitungsprozesses wird die Porzellanerde mit einer bestimmten Menge fein gemahlenen und bereits geglühten Feldspats (Orthoklas) versetzt und durch mehrstündiges Rühren in innige Verbindung miteinander gebracht. Nunmehr wird die inzwischen ziemlich dickflüssig gewordene Masse durch Membranpumpen in Filterpressen gedrückt, um sie dort von dem noch überschüssigen Wasser zu befreien. Da aber durch diesen Bearbeitungsprozeß noch nicht die notwendige Homogenität der Masse erzielt wird, so muß sie, ehe sie zu monatelanger Gärung in Keller wandert, noch durch eine Masseschlagmaschine bearbeitet werden. Dieser letzte vorbereitende Prozeß gibt ihr jene innige Vermischung aller Bestandteile, die zur Herstellung guten Porzellans ein unbedingtes Erfordernis ist. Diese Bestandteile beschränken sich, wie das schon aus den weiter vorn abgedruckten alten Zusammensetzungsregeln hervorgeht, nicht auf Kaolin und Feldspat. Es gehören zu ihnen noch andere Mineralien, so namentlich Quarz und Kalk in der Form von Marmor, Kalkstein oder Kreide, und zur Verminderung des Sinterns (Schwindens) der Masse im Feuer bereits gut gebranntes Porzellan, alle diese Materialien in feinsten Vermahlungen.

Es wird übrigens auch interessieren zu wissen, wie die bekanntesten Porzellane zusammengesetzt sind. Die nachfolgend abgedruckte Tabelle verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Heintze, und es ist zu ihrer Erklärung nur zu bemerken, daß die Porzellane mit hoher Tonsubstanz (reine Kieselsäure-Tonerde + chemisch gebundenes Wasser) und geringem Quarzgehalt härter und demzufolge wertvoller im Materiale sind, als diejenigen mit umgekehrtem

Mengenverhältnis. Die Zusammensetzung der Tabelle ist erfolgt nach Analysen von Graham-Otto, Seger, Tenax und Granger.

Nr.	Name	SiO_2	Al_2O_3	CaO	K_2O	Na_2O	Tonsubstanz	Feldspat	Quarz	Quelle
1	Meißen	59,4	32,6	—	5,5		60	37	3	Graham-Otto
2	,, ...	60,0	35,5	0,6	2,3	1,6	70	24	6	Tenax
3	,, ...	58,5	35,1	0,3	5,0	—	68	27	5	,,
4	Berlin	64,3	29 0	0,3	3,6	—	60	21	20	,,
5	,, ...	66,6	28,0	0,3	3,4	—	58	19	23	Graham-Otto
6	,, (1877) . .	68,1	26,6	1,4	4,6		48	31	20	Seger
7	Kopenhagen . .	69,0	25,5	—	5,5		47	33	20	Granger
8	Sèvres	70,8	22,6	1,1	2,3	2,1	46	30	24	,,
9	,, ...	58,0	34,5	4,5	3,0	—	74	17	9	Graham-Otto
10	,, pâte nouvelle . . .	60,8	32,0	3,5	3,0	—	69	17	14	Granger
11	Limoges . . .	66,7	21,6	0,6	2,9	1,6	43	26	31	Seger
12	,, . . .	70,2	24,0	0,7	4,3	—	46	23	31	Tenax
13	Paris	71,2	22,0	0,8	4,5	—	41	24	34	,,
14	Berry	66,2	28,0	0,3	5,1		53	28	18	Granger
15	Bayeux	61,6	30,0	3,6	3,3		63	19	17	,,
16	Thür. (Elgersbg.)	72,8	24,5	—	2,5		46	18	36	Graham-Otto
17	Böhmen . . .	74,8	21,3	0,6	2,5	0,6	42	19	39	Granger
18	,,(Schlaggenwld.)	71,5	23,4	0,1	3,1	1,0	44	26	30	Graham-Otto
19	,, (Karlsbad)	71,1	24,2	1,0	1,1	1,6	49	19	32	Seger
20	Wien	59,6	34,2	1,7	2,0	—	71	10	19	Tenax
21	China	70,5	20,7	0,5	—	3,9	36	33	31	Granger
22	,, ...	69,0	23,6	0,3	3,3	2,9	38	42	20	Graham-Otto
23	Nymphenburg .	72,8	18,4	3,3	0,7	1,8	37	19	43	Granger

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich, daß die Porzellane der Manufakturen zu Meißen und Berlin hinsichtlich der Güte ihres Materials, insbesondere ihrer Härte heute an der Spitze aller Porzellanarten stehen, und daß die heutigen chinesischen und die Porzellane Nymphenburgs chemisch das minderwertigste Material darstellen. Reicher Quarzgehalt, wie ihn diese Massen haben, führt zwar größere Durchsichtigkeit des Porzellans herbei, aber zugleich auch ergibt er geringere Feuerbeständigkeit und gleichzeitig geringere Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit gegen Temperatureinflüsse.

Die Schutzschicht, mit der das Porzellan überzogen wird, ist die Glasur. Ihre Bestandteile sind entgegen den Glasuren der Fayence, des Steinguts usw. völlig frei von Metalloxyden wie Blei- oder Zinnoxyd, sind dieselben wie die der Masse, nur in anderen Mengenverhältnissen. Setzt man der üblichen Porzellanmasse noch Feldspat und Kalk zu, so erhält man eine Feldspat-Kalk-Glasur, nimmt man, wie die bayrischen, österreichischen, nordböhmi-

schen und französischen Fabriken, reinen Feldspat, so erhält man eine Feldspatglasur. Diese enthält 7—8% Kali, jene 14—21% Kalk. Die Feldspatglasur ist weich, in der Farbe trübe und milchig, die Kalkglasur hart, klar und durchsichtig.

Um nach diesen Bemerkungen über die Zusammensetzung des Porzellan- und Glasurenmaterials wieder zurückzukommen auf das Herstellungsverfahren: nachdem die fertige Porzellanmasse in den Lagerkellern ihren Gärungsprozeß durchgemacht hat, gelangt sie zu den Drehern und Formern, die aus ihr die Gebilde herstellen, an Umfang etwa um ein Sechstel größer als sie in den Handel kommen. Diese ziemlich erhebliche Schwindung wird durch das Brennen verursacht. Jedes Porzellanstück hat zwei Brände durchzumachen: das mit Scharffeuerfarben bemalte, vor Auftrag der Farben, den Verglühbrand bei einer Temperatur von etwa 1000 Grad Celsius (Goldschmelzhitze) und nach der Bemalung den Gutbrand bei einer Temperatur von etwa 1600 Grad Celsius Hitze; das weiße und bunte zuerst den Gutbrand und dann, nach der Bemalung, noch einen Brand von etwa 950 Grad Celsius (Silberschmelzhitze). Die Farben für die Bemalung über der Glasur setzen sich aus Gläsern und feuerbeständigen Metalloxyden zusammen; die Gläser werden auf feuerflüssigem Wege chemisch gebunden (bleiische Boro-Silikatgläser) und durch meist erneute Schmelzung mit den färbenden Metalloxyden oder deren Gemengen untrennbar vereinigt. Diese Farben werden mit Terpentinöl angerieben und mit dem Pinsel auf die glasurte Fläche aufgemalt. In besonders eingerichteten Öfen, sog. Muffelöfen, werden diese Farben bei Silberschmelzhitze auf das Porzellan aufgeschmolzen. Da schon bei diesen Überglasur- oder Emailfarben Glanz und Tiefe erst durch den Brand erzielt wird, so hat der Maler mit manchen Schwierigkeiten bei der Farbenmischung zu rechnen. Mehr noch ist dies der Fall bei den Unterglasur- oder Scharffeuerfarben, die als färbendes Metalloxyd auf den rohen oder schwach gebrannten Scherben, teils rein, teils gemischt aufgestrichen werden. Bei ihnen liefert dann die Glasur die lösenden Flußmittel und durch den Gang des Gutbrandes gewinnt man die gewollten Farben. Die alte Porzellanindustrie kannte nur die kobaltblaue Unterglasurfarbe, zu der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts das 1797 entdeckte Chromooxyd als zweite hinzutrat; erst die letzten 25 Jahre verbesserten die Unterglasurfarbenpalette bedeutsam. Meißen besitzt gegenwärtig eine Unterglasurfarbenpalette, die fast die ganze Farbenskala umfaßt. Die Unterglasur- oder Scharffeuerfarben verbinden sich mit der Porzellanmasse unauflöslich, sie sind also unzerstörbar durch Feuer und Säuren.

Da es unbedingt notwendig ist, die Porzellane vor der direkten Einwirkung der Flammengase des Ofens zu schützen, so werden sie beim Brennen in Kapseln aus gebrannter Chamotte eingesetzt.

Anmerkung 7.

In seinem großen Werke „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte“ unterscheidet Karl Berling sechs künstlerische Perioden für den Zeitraum von 1709—1814:

Erste Periode: Von 1709 bis zum Tode Böttgers 1719 (Vorbereitende Periode).
Zweite Periode: Von 1719—1735 (Malerische Periode).
Dritte Periode: Von 1735—1756 (Plastische Periode).
Vierte Periode: Die Meißner Fabrik während des Siebenjährigen Krieges, 1756—1763.
Fünfte Periode: Von 1763—1774 (Akademische Periode).
Sechste Periode: Von 1774—1814 (Entwicklung unter Marcolini).

Anmerkung 8.

Berling teilt die roten Steinzeuge in folgende vier Gruppen ein:

1. Das sog. Eisenporzellan. Die kupferrot gefärbte Masse, aus welcher der Gegenstand hergestellt werden soll, ist durch einen schwärzlich-braunen Überzug leicht verdeckt. Dieser Überzug war kein gewolltes Ergebnis des Brandes, wie früher angenommen wurde, sondern entstand durch die chemischen Veränderungen, die das im Bol befindliche Eisen während des Brandes erlitt.

2. Um dem Scherben (der gebrannten Tonmasse, aus welcher der Gegenstand hergestellt wird) die kupferrote Farbe zu erhalten, mußten die Arbeiten durch Kapseln, mit denen man sie umschloß, gegen die unmittelbare Einwirkung der Feuergase geschützt werden. Diese Technik erforderte keine weitere Behandlung der Oberfläche; man wendete sie daher mit Vorliebe bei plastischen Arbeiten an.

3. Der schwärzlich-braune Überzug konnte auch auf mechanischem Wege entfernt werden, und zwar durch Abschleifen der Oberfläche. Entweder geschah dies, indem man die ganze Fläche polierte und das Ornament einschliff oder eingravierte, oder man polierte nur einzelne Teile des Gegenstandes und ließ die anderen matt dazwischen stehen. Dieser Wechsel von glänzenden und matten Stellen in den Flächen verlieh den Arbeiten einen ganz eigenartigen Reiz.

4. Man gab den Stücken eine aus Ton, Blei und Zinn bestehende schwärzliche Glasur. Dieses Verfahren sollte den Glanz imitieren, der die polierten Stücke so begehrt gemacht hatte. Es verbilligte die Herstellung der Gegenstände bedeutend, ersetzte aber selbstverständlich den natürlichen Glanz, der durch Politur erzielt wurde, nicht. Das eigentliche Material wurde durch die

Glasur völlig verdeckt. Die glasierten Steinzeuge wurden zuweilen mit Lack- und Emailfarben, manchmal auch mit Gold, Silber und Platin bemalt.

Böttger-Steinzeuge sind vielfach und in den meisten Fällen mit großem Geschick nachgeahmt worden, nicht nur zu Böttgers Zeiten selbst, sondern auch später noch, ja bis in unsere Zeit hinein. Die frühesten und geschicktesten Nachahmungen lieferte eine von dem preußischen Staatsmann Friedrich v. Görne im Jahre 1713 in Plaue a. d. H. eingerichtete Fabrik, in der ein der Meißner Fabrik entlaufener Arbeiter namens Kempe die Herstellung dieses Steinzeugs, des sog. „Brandenburger Porzellans", besorgte. Neben ihnen sind zu nennen holländische (Ary de Milde, M. de Milde, Lambert und Wouter van Eenhorns, Jacobus de Caluwe) und englische Fabrikate (Gebrüder Ehlers, Samuel Hollins, John Turner), die Erzeugnisse einer Bayreuther Manufaktur, diejenigen der Fayence- und Steingutfabrik Hubertusburg, der Königl. Sächsischen Potterie zu Döhlen bei Dresden, endlich Kamenzer und böhmische Erzeugnisse. Nicht alle diese Fabrikate entstanden in der ausgesprochenen Absicht, mit ihnen Fälschungen zu unternehmen; aber in die Hände von Fälschern gelangt, werden sie häufig dazu benutzt, um, künstlich alt gemacht, als Böttger-Steinzeuge auf den Markt gebracht zu werden. Es ist nicht leicht, Nachahmungen des Böttger-Steinzeugs von echten Stücken zu unterscheiden. Am zuverlässigsten erweist sich noch immer der genaue Vergleich angeblicher Böttgerware mit solchen Stücken, die als zweifellos echt anerkannt sind. Jede größere Porzellansammlung gewährt hierbei Unterstützung und Ratschläge.

Von Nutzen für den Sammler ist auch die Unterscheidung, die Berling von den verschiedenen roten Steinzeugarten wie folgt gibt:

1. Das Böttger-(Porzellan-)Steinzeug. Die Farbe des Scherbens ist rotbraun, in der Tönung verschieden, bald heller, bald dunkler, was wohl vom Brennen abhängig ist. Die Masse ist besonders feinkörnig, zeigt hin und wieder ganz kleine, hell glänzende Bestandteile und fühlt sich fettig an. Die Stücke sind mittelschwer und mittelhell klingend.

2. Das chinesische Steinzeug. Die Stücke sind sehr hart, massig, schwer und hellklingend. Die Masse fühlt sich trockener als die Böttgers an und ist nicht so feinkörnig; die künstlerische Behandlung der Grundform und des Ornaments ist feiner durchgeführt als bei den Böttger-Arbeiten.

3. Das Steinzeug von Plaue a. d. Havel. Der Scherben ist hellbraun oder dunkelbraun (rotbraun wird nicht erwähnt), sehr dicht und fest, von feinem Korn und hellklingend. Die Arbeiten sind vielfach poliert und mit eingeschliffenen oder aufgepreßten Ornamenten versehen oder auch schwarz glasiert und mit Gold und Farben bemalt, zuweilen ziemlich grell. In die Verkaufsstücke waren Nummern eingebrannt.

4. Das Steinzeug von Bayreuth. Der Scherben ist rötlich, etwas

leichter, weicher und weniger hellklingend als bei den Böttger-Porzellanen. Die Arbeiten sind meist schwarzbraun glasiert und mit Gold- oder Silbermalerei versehen.

5. Das böhmische Steinzeug. Der Scherben ist rotbraun, bedeutend weicher als bei dem Böttger-Porzellan und klingt matt. Die Arbeiten sind dunkelbraun glasiert und mit Goldmalerei auf Menniggrund versehen.

6. Das Steinzeug von Kamenz. Der Scherben ist von rotbrauner Farbe, sehr hart, hellklingend, in Technik und Form dem chinesischen Steinzeug am nächsten verwandt. Es kommen nur plastische Verzierungen vor; diese sind gleichzeitig mit der Form hergestellt.

Anmerkung 9.

In einer vom 17. Februar 1720 datierten Rechnung über Porzellan, das an den am Hofe Augusts des Starken lebenden Prinzen Alex. Fascari geliefert worden war, ist mit einer einzigen Ausnahme nur von mit Gold bemaltem Porzellan die Rede. Diese Ausnahme betrifft die Bezeichnung „*6 mit gold und Perlmutter Chocolad. Becher mit 2 Henckel*“. Man verstand darunter wohl den eigenartig rosaviolett irisierenden Metallschimmer, der an einigen ganz frühen Stücken vorkommt und mit „reflet metallique“ bezeichnet wird.

Anmerkung 10.

Arkanisten (von arcanus, lat. geheim) nannte man während des ganzen 18. Jahrhunderts in Meißen und auch in anderen Manufakturen die Leute, denen die Zusammensetzung der für die Bereitung der Porzellanmasse erforderlichen Bestandteile oblag. Sie waren bei schwerer Strafe zur strengsten Geheimhaltung ihrer „Wissenschaft“ verpflichtet. Die ersten Arkanisten bei der Meißner Manufaktur waren der Dr. Nehmitz und der Militärarzt Dr. med. Bartholomäi, die ihre Dienstgeschäfte von Dresden aus besorgten und daher für ihre Arkanistentätigkeit wohl nur im Nebenamte besoldet wurden. Der eine von ihnen sollte nur die Masse, der andere nur die Glasur bereiten. Letztere ist auch jahrelang in Dresden gemahlen und dann nach Meißen geschickt worden. Vom Jahre 1712 an trat der Inspektor Steinbrück an die Stelle von Nehmitz und Bartholomäi. Er starb schon 1723. Ihm folgte Dr. med. Petsch, gestorben 1750, Dr. Schatter, gestorben 1785, usw. Die wirklichen Meißner Arkanisten, also Dr. Nehmitz, Dr. Bartholomäi, Steinbrück usw. waren tüchtige und durchaus ehrenwerte Männer; anders die Massearbeiter, die, wenn sie heimlich entwichen oder entlassen wurden, sich auswärts betrügerischerweise als Inhaber der Porzellanwissenschaften, als Arkanisten, auszugeben pflegten. Viele dieser Leute waren höchst zweifelhafte Personen, eitle

Schwätzer und Nichtstuer, die nur auf die Gelegenheit warteten, um ihre Kenntnis von der Zusammensetzung des Porzellanmaterials gegen guten Lohn zu verraten. Zu diesen Leuten gehörte der „Arkanist" Samuel Stöltzel oder Steltzel, der in Meißen als Massearbeiter tätig war. Er hatte mit seiner Wirtstochter ein Verhältnis gehabt, das nicht ohne Folgen geblieben war, und sollte nun nach den bestehenden Gesetzen das Mädchen heiraten. Da er das nicht wollte, so entwich er 1719 heimlich aus Meißen und begab sich nach Wien zu dem Holländer Claudius du Paquier, der 1718 mit Hilfe eines anderen, heimlich entwichenen Meißner Angestellten, des Emailleurs Konrad Christoph Unger (oder Hunger), die Porzellanfabrik in Wien (vgl. S. 46) gegründet hatte. Stöltzel kehrte, nachdem er durch die Vermittlung des sächsischen Gesandten in Wien die Verzeihung des Königs erhalten hatte, mit Höroldt 1720 wieder nach Meißen zurück und wurde wiederum als Massearbeiter beschäftigt. Er starb 1737 als Obermeister. Sein Verdienst um die Manufaktur besteht in einigen von ihm herrührenden technischen Verbesserungen der Porzellanmasse, vor allem aber darin, daß er es war, der den Maler Höroldt nach Meißen brachte.

Anmerkung 11.

Johann Gregor Höroldt (Herold) wurde (nach Berling) am 6. August 1696 als jüngster Sohn aus zweiter Ehe des Schneidermeisters Johann Wilhelm Höroldt zu Jena geboren oder getauft. Über seine Vorbildung zur Porzellanmalerei ist Näheres nicht bekannt geworden. Vom Jahre 1719 an war er in der damals eben gegründeten Wiener Porzellanfabrik als Maler tätig; nach Meißen kam er im Jahre 1720. Seiner Tüchtigkeit, ebensosehr hinsichtlich der technischen Verbesserung der Porzellanmasse wie in bezug auf die Vervollkommnung der Bemalungsverfahren, verdankte die Fabrik ihren baldigen großen Aufschwung; hatte sie im Jahre 1719 nur 26 Angestellte beschäftigt, so zählte sie im Jahre 1739 deren schon 194. Und während sie unter Böttgers Leitung fortdauernd Zuschüsse erfordert hatte, erbrachte sie nunmehr bald Überschüsse; in den Jahren 1733—1753 betrugen diese fast 1$^1/_2$ Millionen Taler. Im Jahre 1723 wurde ihm unter Ernennung zum Hofmaler die Gesamtleitung der Fabrik übertragen. Im Jahre 1731 erhielt er seine Ernennung zum Hofkommissar, nachdem er kurz vorher das Arcanum mitgeteilt erhalten hatte, im Jahre 1749 diejenige zum Bergrat. Am 18. September 1765 ließ er sich in Ruhestand versetzen. Er starb am 26. Januar 1775 zu Meißen.

Anmerkung 12.

Genannt werden die Former Georg Fritzsche, Paul Wildenstein, Carl Friedrich Krumbholz und Johann Friedrich Schmieder.

Anmerkung 13.

Der Pariser Kaufmann Rudolf Lemaire, der in der Zeit, als der Premierminister Graf Karl Heinrich v. Hoym d. J. die Oberdirektion über die Fabrik hatte (1729—1731), von diesem auffällig begünstigt wurde, scheint, da Höroldt ihm nicht traute, weil er Forderungen stellte, die eine Schädigung der Fabrik bedeuteten, stark gegen diesen intrigiert zu haben. Er trug sich wohl gar mit der Hoffnung, an Höroldts Stelle mit der Leitung der Fabrik beauftragt zu werden. Lemaires Einfluß wurde erst gebrochen, als der König an Stelle des in Ungnade gefallenen Grafen v. Hoym im Jahre 1731 selbst die Oberdirektion über die Fabrik übernahm. In dem dem Grafen Hoym und seinen Getreuen gemachten Prozeß fiel die Begünstigung Lemaires sehr ins Gewicht; Lemaire wurde sogar eine Zeitlang gefangen genommen, dann aber, ohne bestraft zu werden, wieder entlassen, jedoch des Landes verwiesen. Gleichzeitig wurden alle geschäftlichen Verbindungen der Fabrik mit ihm abgebrochen. Erst im Jahre 1734 gelang es dem Mitinhaber seines Pariser Geschäfts, Jean Charles Huet, wieder Meißner Porzellan zu erhalten.

Anmerkung 14.

Unterglasurfarben (Scharffeuerfarben) nennt man solche, die auf dem Scherben vor dem Garbrande, also vor dem Glasieren, angewendet werden. Sie schmelzen, von der Glasur bedeckt, im Garbrande in den Scherben ein. (Vgl. auch Anm. 6.) Die bekannteste Unterglasurfarbe ist das Kobaltblau (sog. Zwiebelmuster).

Anmerkung 15.

Überglasurfarben (Schmelzfarben) sind solche, die auf dem fertig gebrannten Stücke verwendet werden. (Vgl. auch Anm. 6.)

Anmerkung 16.

Johann Joachim Kaendler wurde im Jahre 1706 zu Fischbach bei Arnsdorf in Sachsen als Sohn des dortigen Pfarrers geboren. Er zeigte früh künstlerische Neigungen und erhielt daher von seinem Vater die Erlaubnis, bei dem Dresdner Hofbildhauer Thomae in die Lehre einzutreten. Dies geschah im Jahre 1723. Bei Thomae fand Kaendler nicht nur Gelegenheit zu vortrefflicher technischer Ausbildung, sondern auch zum Vertrautwerden mit dem damals herrschenden Barockgeschmack. Zunächst vom Könige berufen, bei der Neueinrichtung des Grünen Gewölbes zu Dresden Beihilfe zu leisten, wurde er im Jahre 1731 nach Meißen gesandt zur Unterstützung der Modelleure Höroldts, insbesondere des Modelleurs Kirchner. Kaendler erhielt 1733 das Amt und den Titel eines „verpflichteten Modellmeisters“

verliehen; wahrscheinlich 1740 wurde er zum Leiter der plastischen Abteilung der Meißner Manufaktur und 1749 zum Hofkommissar ernannt. Er starb am 17. Mai 1775 zu Dresden.

Anmerkung 17.

In einer in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ (Jahrgang 1775, Band 18, S. 300f.) kurz nach Kaendlers Tode erschienenen Lebensbeschreibung des Künstlers wird mitgeteilt, daß sein Vater „*die Funken eines lebhaften Genies und einen Hang zu den schönen Künsten frühzeitig in ihm entdeckete*“. Der Pfarrer Kaendler muß, was für einen Theologen des 18. Jahrhunderts besonders ins Gewicht fällt, ein sehr aufgeklärter Geist gewesen sein, denn er war nicht nur damit einverstanden, daß sein Sohn sich der bildenden Kunst zuwandte, sondern er förderte sogar, seitdem er diese Neigung erkannt hatte, aufs nachdrücklichste diejenigen Kenntnisse, die ihm für den künftigen Bildhauer von Wert schienen. „*Er machte daher,*“ wie es in der obengenannten Lebensbeschreibung weiter heißt, „*seinen Sohn mit den besten Schriftstellern, mit der Mythologie und den Kunstwercken des Altertums bekannt, und mit diesen Vorbereitungskenntnissen übergab er ihn 1723, als der junge Kaendler die Bildhauerkunst vorzüglich wählte, der Unterweisung des geschickten Hofbildhauers Thomae zu Dressden.*“ Daß Kaendler noch, als er längst, dank seinem Talente, zu Ehren und Ansehen in Meißen gekommen war, bestrebt war, seine Bildung zu vertiefen, seinen Anschauungskreis zu erweitern, geht aus dem folgenden Satze der erwähnten Lebensbeschreibung hervor: „*Er hatte die alten Schriftsteller in seiner Jugend mit solchem Erfolge studiret, daß sie auch in seinen hohen Jahren noch seine Ergötzung ausmachten, und es ist anerkennungswert, daß er, als er bereits seinem wichtigen Posten zu Meißen vorstand, noch viele Jahre bey dem um die Meissnische Fürstenschule so verdienten damaligen dritten Collegen, Herrn M. Weissen, täglichen Unterricht zu Erklärung der schwerern mythologischen Dichter nahm.*“

Anmerkung 18.

Das Sulkowskische Service ist vor etwa 25 Jahren von Dresden aus in den Handel gekommen; einzelne Teile von ihm befinden sich wohl noch in den Händen von Händlern.

Anmerkung 19.

In der mehrerwähnten Lebensbeschreibung Kaendlers wird zur Geschichte dieses Reiterstandbildes folgendes bemerkt: „*Im folgenden Jahre (1751) that ihm der Premierminister, Graf von Brühl, auf Befehl des Königs, den Antrag, das Standbild des Monarchen zu Pferde, en Courbette, von der Größe der an*

der Allee der Dressdner Neustadt stehenden Statue August des II., mit einem verhältnißmäßigen Piedestal, beides von weißem Porcelain, zu verfertigen, damit solches auf einem andern öffentlichen Platze der Residenz ebenfalls aufgestellet werden könnte. Der Gedanke eines solchen Kunstwercks, welches das einzige seiner Art in der Welt würde gewesen seyn, und bey dessen Ausführung der Ruhm des Künstlers so stark interessiret war, überwand bey unserm Kaendler die zahlreichen Schwierigkeiten, die ihm dabey entgegentraten. Er verfertigete dazu ein vortreffliches Modell von Porcelain, das mit dem Fußgestelle fast 3 Ellen hoch, und gegenwärtig im Holländischen Pallast besagter Neustadt Dressden zu sehen ist. Der König, zufrieden mit diesem herrlichen Probestück, saß hierauf dem Künstler, und ließ sich von ihm pussiren (bossieren), bezeugete auch ein ungemein Vergnügen, als er schon 1755 das große Modell in Gips in Augenschein nehmen konnte. Nun arbeitete Kaendler mit brennendem Eifer, sein Werck bald in Porcelain darzustellen. Allein der kurz darauf einbrechende lange Krieg hemmte das Unternehmen mit einmal, und ob schon der unsterbliche Churfürst Friedrich Christian (1763) nach wiederhergestelltem Frieden mit Ernst bedacht war, dieses prächtige Denkmahl seines Herrn Vaters vollenden zu lassen, so vereitelte doch sein frühes Ableben diese Absicht abermahls, und nunmehr ist der Künstler für dieses Werck auch dahin!"

Anmerkung 20.

Die Prinzessin Marie Josepha von Sachsen, Tochter Augusts III., Gemahlin des einzigen Sohnes Ludwigs XV., des Dauphins Ludwig, der 1765 starb.

Anmerkung 21.

Der Siebenjährige Krieg (1756—1763) brachte die Meißner Manufaktur dem Untergange nahe. Bald nach dem Einmarsche der preußischen Truppen in Sachsen wurde nicht nur die Kasse der Dresdner Niederlage der Manufaktur, 500 Taler enthaltend, beschlagnahmt und für Friedrich II. aus den Vorräten der Fabrik das Beste herausgesucht und in 30 Kisten verpackt nach Berlin geschickt, sondern es wurde zunächst auch die Fabrik geschlossen und ihre drei, auf 300000 Taler Wert geschätzten Warenlager an den Armeelieferanten Karl Heinrich Schimmelmann, sächsischen Accisrat und preußischen Geheimrat, für 120000 Taler in bar verkauft. Dieser Verkauf entschied über den weiteren Bestand des Meißner Unternehmens. Denn wäre er nicht erfolgt, so würden die Vorräte nebst allem Inventar der Fabrik an den Berliner Porzellanfabrikanten Wilhelm Caspar Wegely veräußert worden sein, was den Untergang der Meißner Manufaktur bedeutet hätte, da Wegely ein höchst persönliches Interesse daran hatte, deren Arbeiter, Formen und Maschinen an sich zu bringen, das Unternehmen also gewissermaßen von seinem eigenen

aufsaugen zu lassen. Der damalige Faktor der Dresdner Niederlage der Meißner Fabrik, Kommerzienrat Helbig, nahm das Verdienst für sich in Anspruch, den Zusammenbruch des Unternehmens dadurch verhütet zu haben, daß er Schimmelmann zur Erwerbung der Warenlager veranlaßte. Freilich hat ihn dabei Uneigennützigkeit allein nicht geleitet; er wußte anscheinend sehr wohl, was er tat, als er Schimmelmann für die Erwerbung der Vorräte gewann. Da der letztere die Warenläger nämlich nicht so schnell, wie er gehofft hatte, mit großem Gewinn weiterverkaufen konnte, so überließ er sie einem Konsortium, an dessen Spitze Helbig stand, um den Preis von 170000 Talern, eine gewiß respektable Summe, aber immerhin wohlfeil gegenüber dem eigentlichen Werte der erworbenen Waren. Mit dem Erwerb der Meißner Porzellanvorräte erhielt das Konsortium zugleich die Erlaubnis zur Weiterführung der Fabrikation in Meißen. Der Form nach war Schimmelmann derjenige, der die Fabrikation gegen eine jährliche Pachtzahlung von 24000 Talern von Friedrich II. von Preußen genehmigt erhielt, in Wahrheit aber war es das Konsortium mit Helbig an seiner Spitze. Dieser erste Pachtvertrag lautete vom 1. März 1757 an. Am 1. Januar 1761 wurde ein zweiter geschlossen, der die Pachtsumme auf jährlich 60000 Taler erhöhte und bestimmte, daß die vom Preußenkönig bestellten Waren im Betrage von 30000 Talern unentgeltlich verabfolgt würden gegen Verzicht auf zwei Monate Pachtgeld. Es zeugt für die Lebenskraft des Unternehmens, daß dieses sich unter so erschwerten Daseinsbedingungen überhaupt halten konnte; außer 260000 Talern an Pacht mußte es während der 7 Jahre 1756—1763 unentgeltlich für etwa 80—100000 Taler an Porzellan für das „*Hohe Königliche Haus Sachsen und Preußen, wie auch andere Hohe Behörden auf höchste königl. Landesherrliche Befehle*“ abführen.

Anmerkung 22.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich, auch Dietrici oder Dietricy genannt, wurde am 30. Oktober 1712 zu Weimar geboren, war zunächst Schüler seines Vaters, des Weimaraner Malers und Kupferstechers Dietrich, und bildete sich dann bei dem Dresdner Landschafter A. Thiele weiter. Hier fiel sein Talent dem Günstling Augusts III. Grafen Brühl auf, der ihn in seine Nähe zog, seine Ernennung zum Hofmaler vermittelte und durchsetzte, daß er im Jahre 1742 auf königliche Kosten eine Studienreise nach Italien unternahm. Er widmete sich hierbei, vornehmlich in Rom und Venedig, besonders dem Studium der alten Meister. Nach Dresden zurückgekehrt, erhielt er eine Anstellung als Galerieinspektor, wurde 1765 zum Akademieprofessor ernannt und starb am 23. oder 24. April 1774 zu Dresden. In der Meißner Manufaktur bezüglich als Leiter von deren Kunstschule war er während der Jahre 1764—1770 tätig.

Dietrichs Verdienst als Maler ist, daß er bestrebt war, den Einfluß der französischen Galanteriemaler seiner Zeit, die Herrschaft derer um Watteau, zu brechen. Ähnlich wie Constable, nur nicht mit der nämlichen schöpferischen Kraft, suchte er über den Weg der Niederländer hin der realistischen Malerei wieder Boden zu gewinnen; da er aber selbst nicht frei von Manier war, so fand er diesen Weg nicht wie Constable, sondern blieb haften an der Nachahmung der niederländischen Meister, besonders Rembrandts. Die Dresdner Galerie besitzt eine große Anzahl Gemälde von seiner Hand, von denen die folgenden hervorzuheben sind: „Anbetung der Könige" (1731), „Auferweckung des Lazarus" (1746), „Kreuzigung Christi" (1754), „Verkündigung der Hirten", „Thetis und Achilles" (1766). Dietrich war auch als Radierer tätig. Seine Beeinflussung der Meißner Porzellanplastik nach der Seite des Antikenstiles hin ist in erster Linie zurückzuführen auf seinen Verkehr mit Winckelmann, dem Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und der Geschichte der alten Kunst, der von 1748—1753 erstmals in Dresden lebte und dort außer mit Lippert, Hagedorn und dem Maler Oeser auch mit Dietrich in regen künstlerischen Gedankenaustausch getreten war.

Anmerkung 23.

Michel Victor Acier wurde am 20. Januar 1736 zu Versailles geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Pariser Akademie im Sinne des Watteau-Geschmacks. In diesem Geschmacke wirkte er, ohne größere Erfolge zu erringen, bis er am 30. März 1765 nach Meißen berufen wurde. Seine Tätigkeit dort mag ihn zunächst künstlerisch wenig befriedigt haben, denn schon nach einigen Monaten versuchte er, sie wieder aufzugeben, und es gelang nur dadurch, ihn an die Manufaktur zu fesseln, daß man erstens sein Gehalt von 455 auf 800 Taler erhöhte und zweitens ihm eine Pension von 400 Talern schon nach 15jährigem Wirken in der Manufaktur zusicherte (200 Taler, falls er nach dieser Zeit wieder ins Ausland zu gehen beabsichtige). Acier hat sich unmittelbar nach Erreichung seiner Pensionsfähigkeit in Pension begeben und ist als Pensionär der Manufaktur in Dresden am 16. Februar 1799 gestorben.

Anmerkung 24.

Die Spitzen werden, mittels kleiner Pinsel, mit der Hand einzeln aufgesetzt. Handelt es sich um die Darstellung größerer Gewebe, so wird wirkliche Spitze in Porzellanmasse getaucht und dann im Porzellanofen gebrannt. Das organische Gewebe wird durch den Brennprozeß vernichtet, die anorganische Form bleibt als nunmehriges Spitzenmuster zurück.

Anmerkung 25.

Der Günstling des Kurfürsten Friedrich August III., nachmaligen Königs Friedrich August I., des Gerechten, Königl. Sächsischer Kabinettsminister, Wirklicher Geheimer Rat, Oberstallmeister und Kämmerer Graf Camillo Marcolini entstammte einem italienischen Geschlechte; er wurde am 2. April 1739 zu Fano im Kirchenstaat als sechster Sohn des Bailli Pietro Paolo Marcolini geboren. Die Familie Marcolini leitete, wie Friedrich August Baron O-Byrn in seiner ausgezeichneten Biographie Marcolinis (Dresden 1877, Verlag von Emil Schilling) schreibt, nach allerdings unbeglaubigten genealogischen Nachrichten ihr Geschlechtsregister bis zum Jahre 1300 zurück, in dem als Ahn der Familie ein luccesischer Nobile Peruzzo erwähnt wird. Zu Ende des 16. Jahrhunderts (1596) erlangte die Familie in der Person eines Paolo Marcolini die erbliche Bailliwürde des St. Stephansordens zu Pisa. Graf Camillo wurde geboren, als der Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen sich besuchsweise in Rom aufhielt. Auf seiner italienischen Reise hatte der Kurprinz den Vater Marcolinis kennen gelernt und sich diesem gegenüber erboten, einen der Söhne des Bailli an seinem Hofe erziehen zu lassen. Marcolini kam am 1. Juli 1752, also im Alter von 13 Jahren, an den Hof des Kurprinzen und wurde in dessen Pagenbuch als Silberpage eingetragen. Bis zum Jahre 1768 wurde er als „Conte“, seit dieser Zeit als „Graf“ in den Pagenbüchern geführt. Eine Berechtigung zur Führung dieses letzteren Adelsprädikates bestand nicht. Seine Erziehung erhielt Marcolini im Pagenkorps, und es wird hierüber in dem O-Byrnschen Werke gesagt, daß er mit der dem Italiener angeborenen Indolenz die Erlernung fremder Sprachen (und wohl auch anderer Wissenszweige) vernachlässigte, dagegen, begabt mit einer ihm nachgerühmten Schärfe des Verstandes, sich zu einem Hofmanne ausbildete, in dem angenehm gesellige Formen sich glücklich mit der Leichtigkeit vereinigten, Menschen und Situationen richtig zu erfassen, um sich „in die Lagen geschmeidig zu fügen, in welche ihn das Geschick einführte“. Durch den Tod des Königs August III. (Kurfürst Friedrich August II.) war der Sohn des nunmehrigen Kurfürsten Friedrich Christian, Prinz Friedrich August (geboren 23. Dezember 1750) am 5. Oktober 1763 Kurprinz und bald darauf, am 17. Dezember 1763 Kurfürst geworden. Er war 13 Jahre alt und erhielt den bisherigen Silberpagen Marcolini, der eben 24 Jahre alt geworden war, als Kammerpagen. Diese Stelle führte bald zu einem vertrauten Verhältnisse Marcolinis zum Kurfürsten, das seine erste äußere Bezeichnung dadurch erhielt, daß Marcolini am 17. Geburtstage des Kurfürsten unter Überspringung der Kammerjunkerstellung zum Kammerherrn befördert wurde. Den zweiten Ausdruck erhielt es am Tage der Großjährigkeitserklärung des jungen Kurfürsten (15. September 1768); er wurde an diesem Tage zum Kämmerer er-

nannt. Die weiteren Staffeln seiner Laufbahn sind folgende: im Jahre 1772 wurde er zum Wirkl. Geheimen Rate, 1778 zum Oberkammerherrn, 1799 zum Oberstallmeister und 1809 zum Kabinettsminister (ohne Portefeuille) ernannt. Zur Oberdirektorenstelle der Meißner Manufaktur war Marcolini in seiner Eigenschaft als Oberkammerherr gekommen, mit welcher Stellung die Oberaufsicht über die Kunstakademie und die Direktion der kurfürstlichen Sammlungen verbunden war. Marcolini war, wie schon aus der ganzen Form seiner Erziehung hervorgeht, in allen Wissenschaften und Künsten Dilettant; aber er war ein Mann von Geschmack, ein pietätvoller Erhalter und Pfleger von künstlerischem Besitz und ein Mann der praktischen Tat. So konnte in der Tat sein kurfürstlicher Herr keinen besseren Verwalter der Meißner Fabrik wählen als ihn; wenn es Marcolini nicht gelang, die Manufaktur auf ihren vorherigen hohen Stand zurückzuführen, so lag dies einerseits an der Ungunst der Zeitverhältnisse, andererseits an dem künstlerischen Stillstande, der das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts beherrschte. Marcolini starb am 10. Juli 1814 zu Prag.

Anmerkung 26.

Graf Heinrich von Brühl, kursächsischer Premierminister unter August III., wurde am 13. August 1700 in Gangloffsommern bei Weißensee als Sohn des Oberhofmarschalls des Herzogs von Sachsen-Weißenfels und Geheimen Rats v. Brühl geboren. Er wurde im Jahre 1719 Page Augusts des Starken, stieg schnell zum Oberkammerherren und im Staatsdienst vom Steuereinnehmer zum Wirklichen Geheimen Rat und Direktor des Departements des Innern (1731) empor. Nach dem Tode Augusts des Starken wußte er sich das Vertrauen Augusts III. dadurch zu erwerben, daß er ihm die Krone und die Reichskleinodien Polens überbrachte, ihm bei der Besteigung des polnischen Thrones zur Seite stand und rücksichtslos Geldquellen eröffnete. Er durchlief nun schnell die Laufbahn des ausgesprochenen Fürstengünstlings, indem er im Jahre 1733 nacheinander Kammerpräsident, Inspektor über die Staatskassen und Kabinettsminister, sowie Chef des Departements der Zivilangelegenheiten, 1737 Chef des Departements der Militärangelegenheiten, 1738 Chef der auswärtigen Angelegenheiten und Oberkämmerer und endlich 1746 Premierminister wurde. Damit wurden in seine Hand alle Angelegenheiten des Staates gelegt, die er aufs schlimmste vernachlässigte. Willkürherrschaft und unsinnige Verschwendungssucht sind die Kennzeichen seiner staatsmännischen Tätigkeit, die Sachsen an den Rand des Zusammenbruches brachten. Er starb am 28. Oktober 1763, drei Wochen nach dem Tode Augusts III. Zum Oberdirektor der Porzellanmanufaktur wurde er am 17. August 1739 ernannt. Obwohl er auch hier, wie überall in seinen Ämtern, eine ausgesprochene

Günstlingswirtschaft trieb, so verstand er es doch, die Fabrik in wirtschaftlicher Hinsicht bedeutsam zu heben, und auch sein feiner künstlerischer Geschmack beeinflußte aufs nachdrücklichste die Entwicklung der Manufaktur. Die Entfaltung der künstlerischen Begabung Kaendlers ist ganz augenscheinlich sein besonderes Verdienst.

Anmerkung 27.

Georg Michael Helbig wurde im Jahre 1715 zu Ahrensfeld, Amt Wolkenstein, geboren. Er trat im Jahre 1735 als Handlungsdiener bei der Dresdner Niederlage der Manufaktur ein, wurde 1744 zum Buchhalter befördert und erhielt 1749 den Titel eines Kommerzienrates. Da er ein sehr tüchtiger, geschäftsgewandter Mann war, so erhielt er, längst ehe der Siebenjährige Krieg ausbrach, der ihn (vgl. Anm. 21) an die Spitze der Manufaktur stellte, bedeutenden Einfluß auf den künstlerischen und technischen Betrieb des Werkes und wurde im Jahre 1756 sogar zum „Arcanum“ zugelassen. Er war bis zum Jahre 1764 in der Manufaktur tätig und starb im Jahre 1774. Ist es auch zweifellos, daß er in den kritischen Zeiten, welche die Manufaktur während des Siebenjährigen Krieges durchgemacht hat, deren Interessen in energievoller Weise wahrgenommen hat, so ist es andererseits ebenso sicher, daß er hierbei auch seinen eigenen Vorteil zu nützen wußte. Er war nicht ganz der uneigennützige Mann, als den er sich selbst gern hinstellte, aber wohl auch nicht so eigennützig, wie ihn seine Gegner eingeschätzt haben.

Literaturnachweise.

(Die mit einem * versehenen Werke, Zeitschriftenaufsätze und Aktenstücke habe ich bei meiner Arbeit benutzt.)

a) Werke.

Barth, C., Porzellan und Monogramme. Dresden, 1899.

*Berling, Karl, Das Meißner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig, 1900.

*Berling, Karl (in Gemeinschaft mit Dr. J. Heintze und P. Gesell), Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meißen. Meißen, 1910.

*Berling, Karl, Die Meißner Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II. in Oranienbaum. Dresden, 1914.

Borrmann, Richard, Moderne Keramik. Band V der Monographien des Kunstgewerbes, herausgegeben von Jean Louis Sponsel. Berlin, 1902.

Brinckmann, Justus, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. (Meißner Porzellan Seite 391 ff.) Hamburg und Leipzig, 1894.

Brüning, Adolf, in Verbindung mit Wilhelm Behncke, Max Creutz und Georg Swarzenski, Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1904.

*Brüning, Adolf (Neue Bearbeitung von L. Schnorr v. Carolsfeld), Porzellan. Berlin, 1914.

Bucher, Bruno, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart, 1893.

O-Byrn, Baron Friedrich August, Camillo Graf Marcolini. Dresden, 1877.

Chaffers, William, Marks and Monograms on pottery. London, 1900.

*Demmin, August, Guide de l'amateur de faïences et porcelaines etc. Paris, 1873.

Demmin, August, Keramikstudien. Leipzig, 1882/83.

*Engelhardt, Karl August, J. F. Böttger, Erfinder des sächsischen Porzellans. Nach dem Tode des Verfassers vollendet und herausgegeben von Dr. August Moritz Engelhardt. Leipzig, 1837.

*Falke, Jakob von, Ästhetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte. Stuttgart, 1883.

*Falke, Jakob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst. Auserwählte Aufsätze. Berlin, 1889.
*Falke, Otto von, Katalog zu der Sammlung von Alt-Meißner Porzellan des Rentners C. H. Fischer-Dresden. Cöln, 1906.
Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden. Herausgegeben von der Generaldirektion. 9. Auflage. Seite 151 ff. Dresden, 1907. Porzellan- und Gefäßsammlung.
Grässe, J. G. Theodor, Abriß der Geschichte des Porzellans. Dresden, 1873.
Grässe, J. G. Theodor, Beiträge zur Geschichte der Gefäßbildnerei, Porzellanfabrikation, Töpfer- und Glasmacher-Kunst bei den verschiedenen Nationen der Erde. Aus ungedruckten Nachrichten und den besten Quellen zusammengetragen und erläutert durch eine detaillierte Beschreibung der Königlich Sächsischen Porzellan- und Gefäßsammlung zu Dresden. Dresden, 1853.
*Grässe, J. G. Theodor, Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries. Leipzig, 1877.
Grässe-Jaennicke, Führer für Sammler von Porzellan und Fayence, Steinzeug, Steingut usw. Vollständiges Verzeichnis der auf älterem Porzellan, Fayence Steingut, usw. befindlichen Marken. Dreizehnte, völlig umgearbeitete, vermehrte und mit wissenschaftlichen Belegen und Erläuterungen versehene Auflage von Prof. Dr. Ernst Zimmermann. Berlin, 1910.
*Graul, R., Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Band 87 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Leipzig, 1906.
Havard, Henri, La Céramique. Paris, 1894.
Jacquemart, Albert, Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine (mit Le Blant). Paris, 1862.
Jacquemart, Albert, Histoire de la céramique. Paris, 1883.
Jacquemart, Albert, Les merveilles de la céramique. Paris, 1883.
Jaennicke, Friedrich, Die gesamte keramische Literatur. Stuttgart, 1882.
*Jaennicke, Friedrich, Grundriß der Keramik in bezug auf das Kunstgewerbe. Stuttgart, 1878.
Iccander, Das wegen seines Alterthums, Ruhms und lustigen angenehmen Gegend in gantz Europa bekannte Königliche Meißen in Sachsen. Dresden, 1730.
*(Kaendler), „Nachricht von Herrn Johann Joachim Kändlers Leben und Arbeiten. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste." Seite 296 ff. Leipzig, 1775.
Keller, H., Nachrichten von allen gegenwärtig in Dresden lebenden Künstlern. Leipzig, 1788.
Kenzelmann, Historische Nachrichten über die Königl. Porzellanmanufaktur. Dresden, 1810.

*Keyßler, J. G., Neueste Reisen. Hannover, 1740.

Klemm, Gustav, Die Königlich Sächsische Porzellan-Sammlung. Eine Übersicht ihrer vorzüglichsten Schätze nebst Nachweisungen über die Geschichte der Gefäßbildnerei in Thon und in Porzellan. Dresden, 1834.

*Lehnert, Georg, Das Porzellan. Band VI der Sammlung „Illustrierte Monographien.“ Leipzig und Bielefeld, 1902.

Preisverzeichnis der Königl. Sächs. Porzellanmanufaktur in Meißen und deren Niederlagen zu Dresden und Leipzig, 1906.

Hierzu:

Bilderatlas mit 77 Lichtdrucktafeln.

Reinhardt, Kurt, Beiträge zur Lebensgeschichte von Ehrenfried Walther von Tschirnhaus. Schulprogramm der Fürsten- und Landesschule St. Afra zu Meißen vom Jahre 1903. Meißen, 1903.

*Reinhardt, Kurt, Tschirnhaus oder Böttger? Eine urkundliche Geschichte der Erfindung des Meißner Porzellans. Görlitz, 1912.

Schlie, Friedrich, Altmeißen in Schwerin. Erste und zweite Ausstellung altsächsischer Porzellane im Großherzoglichen Museum. Schwerin, 1893.

*Schnorr v. Carolsfeld, L., Porzellan. Berlin, 1912.

Schumann, Paul, Barock und Rococo. Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden. Leipzig, 1885.

*Semper, G., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. München, 1878/79.

*Sponsel, Jean, Louis, Kabinettstücke der Meißner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kaendler. Leipzig, 1900.

Weißenborn, Lebensbeschreibung des Ehrenfried Walther von Tschirnhaus auf Kießlingswalde usw. Eisenach, 1866.

*Zimmermann, Ernst, Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Keramik. Berlin, 1908.

b) Zeitschriftenaufsätze.

*Banck, Otto, Über die Königl. sächsische Porzellanmanufaktur in Meißen. Ein ästhetischer Beitrag zu den Kunstgesetzen der Keramik. Im Feuilleton des „Dresdner Journals“, Jahrgang 1885, Nr. 36—39.

*Böhmert, Victor, Urkundliche Geschichte und Statistik der Meißner Porzellanmanufaktur von 1710 bis 1880 mit besonderer Rücksicht auf die Betriebs-, Lohn- und Kassenverhältnisse. Zeitschrift des Königl. Sächs. Statistischen Bureaus. 26. Jahrg. 1880. Seite 44ff.

Die Königl. sächs. Porzellan- und Gefäßsammlung zu Dresden. Wissenschaftl. Beilage der „Leipziger Zeitung“ 1857, Nr. 24—27.

Diergart, Paul, Was wissen wir gegenwärtig von der Erfindungsgeschichte des

europäischen Porzellans? Mit Benutzung eines Manuskriptes des Herrn Hermann Peters-Hannover. Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften. Nr. 19. V. Band. Nr. 3. 1906.

Fontenelle, Eloges des academiciens. I. Ausgabe Paris, 1708.

*Heintze, J., Beitrag zur Geschichte der europäischen Porzellanfabrikation. Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen, Heftausgabe, Jahrg. 1898, Heft 5.

*Heintze, J., Zur Geschichte der Erfindung des Porzellans. Zeitschrift für angewandte Chemie. XX. Jahrgang (1907). Heft 36—38.

Hempel, Biographie Böttgers. Esch und Gruber Encyklopädie XI, S. 279ff.

Kunze, Lebensbeschreibung des von Tschirnhaus. Neues Lausitzisches Magazin, 43. Band, 1. Heft. Görlitz, 1867.

Loose, Wilhelm, Lebensläufe Meißner Künstler. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meißen. II. Band. Seite 200ff. Meißen, 1888.

Pabst, Arthur, Über das Schwanenservice. Kunstgewerbeblatt, Jahrgang 1885, Seite 103ff.

Seidlitz, W. von, Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen. V. Das Porzellan. I. Die Meißner Manufaktur. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1893. Heft II u. III.

Seidlitz, W. von, Die frühesten Nachahmungen des Meißener Porzellans. Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 10. Band 1889.

*Seidlitz, W. von, Die Meißner Porzellanmanufaktur unter Böttger. Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 9. Band (1888). Seite 115ff.

*(Tschirnhaus), „Die denkwürdigste Lebensbeschreibung des weltberühmten Herrn Ehrenfried Walther von Tschirnhaus auf Kießlingswaldau und Holzenberg Sr. Königl. Maj. aus Pohlen gewesenen hochbestallten Rath, ingleichen Nachricht von seinen Schriften und seltenen Erfindungen." Das Sächsische Curiositäten-Cabinet. Drittes Repositorium. Dresden, 1732.

(Tschirnhaus), Elogium Ehrenfridi Waltheri von Tschirnhaus. Acta Eruditorum publicata Lipsiae Calendis Januarii 1709. Seite 41ff.

Zimmermann, Ernst, Chinesisches und Böttger-Steinzeug. Versuch einer Trennung. Keramische Monatshefte. 1904.

Zimmermann, Ernst, Das Porzellanzimmer im Königl. Schloß zu Dresden. Dresdner Jahrbuch, 1905. Seite 71ff. Dresden 1905.

Zimmermann, Ernst, Die Inkunabeln des Meißner Porzellans. Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen. Berlin 1904.

*Zimmermann, Ernst, In welchem Jahre wurde das Meißner Porzellan erfunden? Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 27. Band (1906), 1. und 2. Heft. Seite 60ff.

Zimmermann, Ernst, Plaue a. d. Havel, die erste Konkurrenzfabrik der Meißner Manufaktur und ihre Erzeugnisse. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1. Jahrg. (1908), S. 602 ff.

*Zimmermann, Ernst, Wer war der Erfinder des Meißner Porzellans? Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. 28. Band (1907), 1. und 2. Heft. Seite 17 ff.

c) Aktenstücke.

*Akten betr. Böttger und die Meißner Porzellanmanufaktur im Königl. Sächsischen Hauptstaatsarchiv zu Dresden:

Loc. 1339, Vol. I, Böttgers Manufaktur betr., 1709—1719.
Vol. II u. III, Versiegelung der Böttgerschen Verlassenschaft u. bessere Einrichtung d. Porz. Mfk. betr., 1719—20.

Loc. 1340, Acta, Varia, Böttgersche u. and. d. Erfindung d. Porcellains betr. Papiere, 1701—1730.
Acta requisitiones Böttgers, Vol. I u. II, 1701.
Verlegung d. Fabrik i. Schloß zu Meißen, 1710.
Varia, Böttgers u. Cons. Angelegenheit; desgl. die Porcellainfabr. betr. Vol. I, 1708—1739;
Vol. II, 1701—1719.

Loc. 1341, Varia, Böttgers Briefschaften, ingl. d. Porcellain Manf. Direct. betr., 1701 usw.
Sammlung v. Originaldokumenten Böttgers Porcellain Manuf. betr., 1707—1711.

Loc. 1342, 1343, 1344, 1345, 1346.

*Briefwechsel zwischen Leibniz und Tschirnhaus. Aktenstück in der Königl. Bibliothek zu Hannover.

*Kühn, H. G., Geschichte der Kgl. S. Porzellan-Manufaktur zu Meißen Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Rep. I Xb, Abt. A, Sect. IV Lit. A, Nr. 1.

Verzeichnis der Abbildungen.

I. Vollbilder.

a) Fünffarbendrucke:

Tondrucke:

II. Abbildungen im Text.

Quellennachweis der Abbildungen,

soweit diese aus anderen Werken usw. entnommen sind.

Tafel I, II, IV und XIII wurden hier mit Genehmigung der Direktion des Kunstgewerbemuseums zu Berlin reproduziert.

Abbildung 1 entstammt dem Werke „J. F. Böttger von C. A. Engelhardt" (Verlag: Johann Ambrosius Barth, Leipzig).

Tafel III, VII, VIII, X, XI, XXVI und Abbildung 2, 6, 7, 9, 21, 28, 29 (IV), 32, 39, 40, 49 wurden dem Werke „Das Meißner Porzellan und seine Geschichte von Karl Berling" (Verlag: F. A. Brockhaus, Leipzig) entnommen.

Tafel V und Abbildung 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 sind dem Buche „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans" von Ernst Zimmermann (Verlag: Georg Reimer, Berlin) entlehnt worden.

Abbildung 3 wurde aus „Ästhetik des Kunstgewerbes von J. von Falke" (Verlag: W. Spemann, Stuttgart),

Abbildung 4 und 5 aus „Ostasiatische Kunst von Richard Graul" (Verlag: B. G. Teubner, Leipzig),

Abbildung 8 und 29 (I—III) aus „Das Porzellan von Georg Lehnert" (Verlag: Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig) entnommen.

Tafel IX, XII und Abbildung 22, 27, 30, 31 entstammen dem Werk „Kabinettstücke der Meißner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kaendler". Herausgeber Jean Louis Sponsel (Verlag: Klinkhardt & Biermann, Leipzig).

Tafel XVII und Abbildung 12, 26, 41, 42, 43 sind aus dem „Katalog der Sammlung Alt-Meißner Porzellan des Herrn Rentners C. H. Fischer in Dresden" entnommen.

Abbildung 34 ist dem Werke „Moderne Keramik von Richard Bormann" (Verlag: Klinkhardt & Biermann, Leipzig) entlehnt.

Tafel XXIII und XXIV wurden aus dem Werke „Die Meißner Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II. in Oranienbaum" von Karl Berling (Verlag: C. Heinrich, Dresden) übernommen.

Für die Marken-Abbildungen wurden u. a. „Marken und Monogramme von Friedrich Jaennicke" (Verlag: Paul Neff, Stuttgart), „Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries par J. G. Th. Graesse (Verlag: G. Schoenfeld, Dredsen), die vorgenannten Werke von Ernst Zimmermann und Karl Berling und der ebenfalls vorstehend bezeichnete Katalog von C. H. Fischer als Vorlagen benutzt.

Register.

Die aus Kursivschrift gesetzten Ziffern bezeichnen die Stelle, an der das betreffende Thema am ausführlichsten behandelt wird.

a) Allgemeiner Teil.

b. **Für das Markenkapitel.**



